И 224/41г

ИСКУССТВО КИНО

1941

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство кино

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 11-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Наш Горький 3

Л. АРНШТАМ — Глинка (сценарий) 5

М. БЛЕЙМАН — Жизнь как искусство 34

Р. ЮРЕНЕВ — Великое в простом 38

М. АЛЕЙНИКОВ — Анализ режиссерского сценария 42

Э. ТИССЭ — Страницы прошлого 48

Дэдли НИКОЛС — Как делают американский киносценарий 51

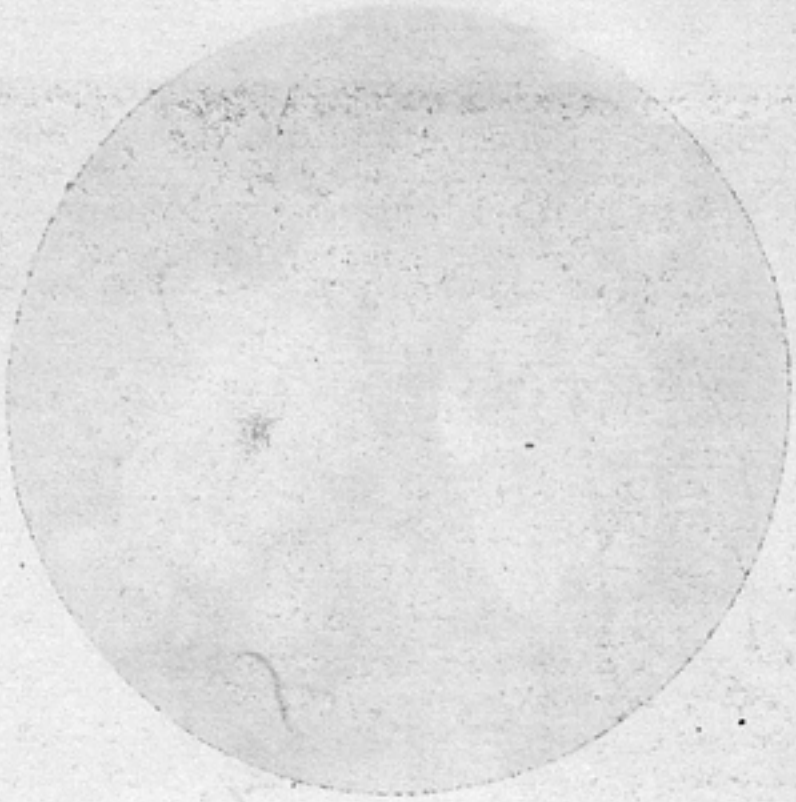
Карл ВЕНСАН — История американского кино 54

И. АСТАХОВ — Монография об Эрмлере 62

Зарубежная хроника 63

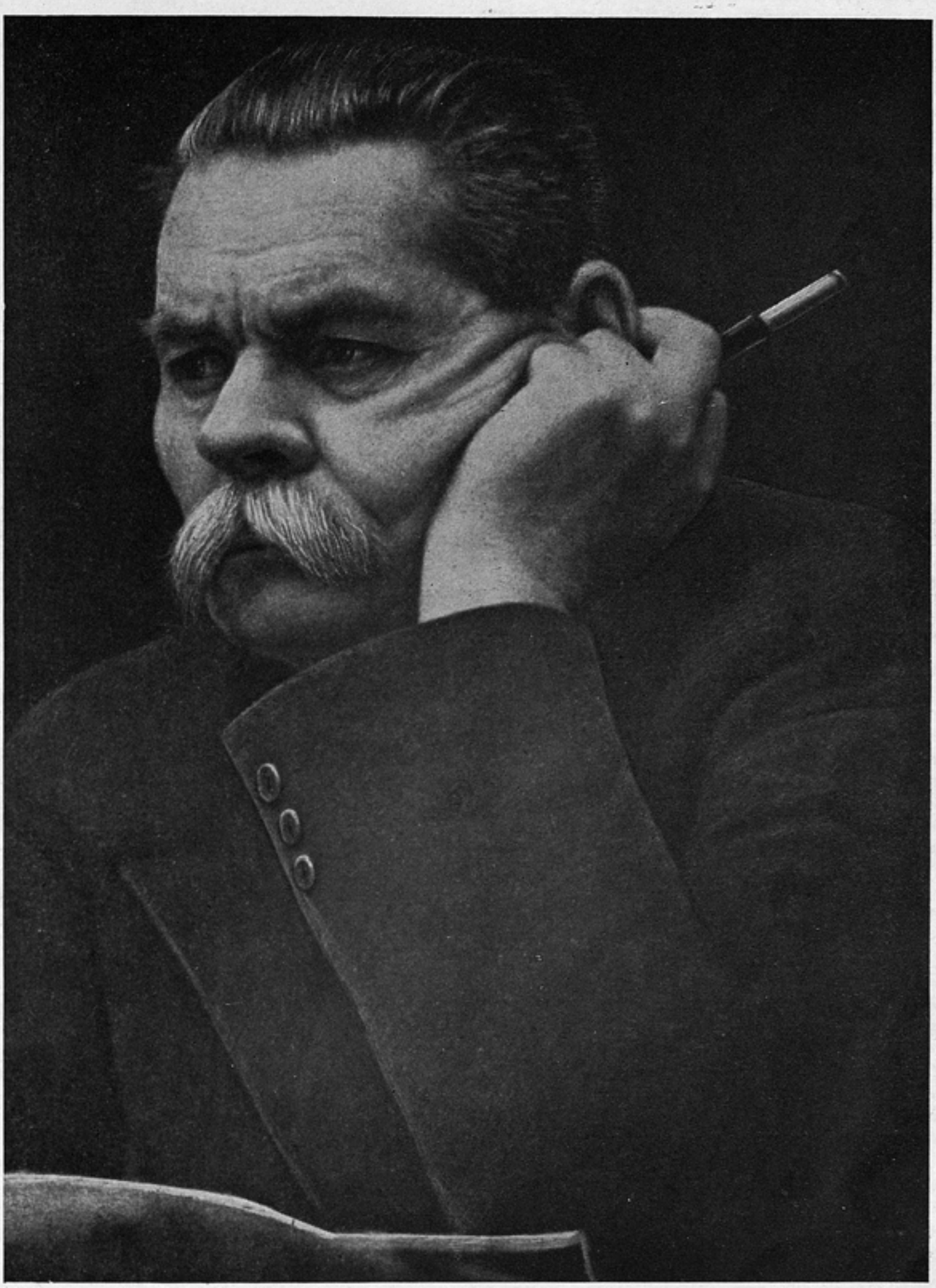
На обложке: кадр из фильма «Фронтовые подруги». На титульном листе: фото из фильма «Кэджана»

ГОСКИНОИЗДАТ ИЮНЬ 1941



Отв. редактор А. Я. МИТЛИН.

Л113359. Заказ типографии № 1181. Тираж 5.000. Печ. л. 8. в 1 печ. листе—55.000 зн. Авторских листов 11. Подписано к печати 11/VI 1941 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.



Алексей Максимович **ГОРЬКИЙ**
(*1868—1936*)

Наш Горький

Исполнилось пять лет со дня смерти великого русского писателя Алексея Максимовича Горького. Наш народ гордится именем Горького. Творчество Горького, вся кипучая многогранная деятельность гениального художника слова полностью были отданы делу пролетарской революции. Его художественные произведения, его пламенные публицистические статьи, вся его жизнь являлись замечательным примером служения народу, беззаветной любви к родине, беспредельной веры в торжество высоких идей коммунизма. Горький связал всю свою жизнь, все свое творчество с партией большевиков, с деятельностью великих вождей социалистической революции Ленина и Сталина. Могучим оружием слова он воодушевлял трудящихся всего мира на борьбу с капитализмом, порабощающим и сковывающим творческие силы человечества.

Благородный гуманизм Горького, его пламенная вера в человека определяют ту священную ненависть, которую питал он к врагам трудового народа, к врагам революции. И потому враги советского народа гнусно и подло отомстили ему руками наемных убийц. Никто лучше Горького не разоблачил смрадный мир уездной окуровской жизни царской России. Писатель огромной наблюдательности и зоркости он воссоздал реалистически яркие и глубоко правдивые картины окуровского быта, показал, что этот окуровский быт, искалеченные капитализмом люди—неизбежное следствие буржуазно-помещичьей «культуры». Горький гневно осудил «культуру», которая калечила людей, преследовала все честное и передовое. Один из героев повести Горького «Мать», обращаясь к буржуазному суду, говорит: «Я спрашиваю вас — что такое ваша культура?.. Вы воспитываете шпионов, вы развращаете женщин и девушек, вы ставите человека в положение вора и убийцы, вы отравляете его водкой, — международные бойни, всенародная ложь, разврат и одичание — вот культура ваша! Да, мы враги этой культуры... Но мы уважаем и ценим ту, другую культуру, творцов которой вы гноили в тюрьмах, сводили с ума...»

Горький беспощадно клеймил поддельную культуру буржуазии и неустанно разоблачал ее дипломированных «деятелей». Страстно и настойчиво борясь за новую, социалистическую культуру, он создал бессмертные образы передовых представителей революционного народа, беззаветных борцов за дело коммунизма. В классическом своем произведении «Мать» Горький показал целую галерею борцов, вышедших из среды народа, готовых отдать все силы на борьбу за народное счастье. Ниловна, Павел, Андрей Находка, Самойлов и другие принадлежат к числу тех замечательных героев, которые пламенно любят свой народ и отдают всю свою жизнь за торжество его высоких идеалов. В этих образах выразилась пламенная любовь самого Горького к своему великому народу.

Горький писал: «...Я вижу русский народ исключительно, фантастически талантливым, своеобразным... Я думаю, что когда этот удивительный народ отмучается от всего, что изнутри тяготит и путает его, когда он начнет работать с полным сознанием культурного и, так сказать, религиозного, весь мир связующего, значения труда — он будет жить сказочно героической жизнью и многому научит этот и уставший, и обезумевший от преступлений, мир».

Предсказание Горького сбылось еще при его жизни. Великий советский народ, к которому обращены надежды трудящихся всего мира, показал человечеству пример сказочно героических подвигов — и в своей повседневной трудовой деятельности и на поле брани.

Горький был великим патриотом своей родины. Вся многогранная и кипучая деятельность этого замечательного борца за торжество коммунистических идеалов была проникнута духом благородного патриотизма и безграничной любви к родине.

Деятельность Горького была поистине гигантской. Великий писатель много работал и как вдохновенный публицист, и проницательный критик, и как замечательный редактор, и организатор. Горький руководил союзом писателей, был редактором множества изданий, бережно и повседневно учил литературную и художественную молодежь. Бесконечно требовательный к себе самому он приучал к этой требовательности и других. Он неустанно воспитывал в наших писателях и художниках сознание их великой обязанности перед народом. Горький умел подвергать глубокой и точной критике идейные, художественные и теоретические ошибки, которые имели, а порой и теперь еще имеют место в среде работников литературы и искусства. Суровый и внимательный критик, великолепный мастер искусства слова он был признанным учителем советских писателей и мастеров искусств.

«По силе своего влияния на русскую литературу, — говорил товарищ Молотов в речи на траурном митинге,— Горький стоит за такими гигантами, как Пушкин, Гоголь, Толстой, как лучший продолжатель их великих традиций в наше время. Влияние художественного слова Горького на судьбы нашей революции непосредственнее и сильнее, чем влияние какого-либо другого нашего писателя. Поэтому именно Горький и является подлинным родоначальником пролетарской, социалистической, литературы в нашей стране и в глазах трудящихся всего мира».

Огромно влияние Горького не только на литературу, но и на другие искусства. Он сыграл выдающуюся роль в формировании советского театра. Еще более важна роль Горького и в развитии молодого советского кинематографа. Его высказывания и статьи имели большое значение в развитии кинематографического искусства. Не следует забывать, что Горький первый из писателей (не только русских, но и всего мира) отметил рождение кинематографа и с необыкновенной прозорливостью угадал, какое применение найдет для него буржуазия и каковы его подлинные высокие задачи.

Горький, который еще в 1896 году говорил, что кинематограф в руках у буржуазии «послужит нижегородской ярмарке и поможет популяризации разврата», с самого начала понимал и ясно видел совершенно иные возможности нового искусства.

Уже в 1915 году Горький в ответ на анкету одного из тогдашних журналов писал: «Я одобряю кинематограф будущего, который, безусловно, займет исключительное место в нашей жизни. Он явится распространителем ши-

роких знаний и популяризатором художественных произведений. И когда кинематограф проникнет в демократическую среду, считаясь с требованиями и вкусами народа... то его роль будет чрезвычайно высока».

Когда благодаря советской власти исполнилась мечта великого писателя и кинематограф проник в народную среду, когда кинематограф стал «самым важным и самым массовым из искусств», интерес Горького к киноискусству, естественно, еще более возрос. Широко известны беседы Горького с кинематографистами, в которых он подвергал суровой критике проявления зазнайства и самоуспокоенности среди творческих работников. Известна роль, которую сыграл Горький в привлечении писателей к работе в кинематографе. Очень полезно напомнить некоторым нашим режиссерам следующие слова Горького: «Люди привыкли обращаться с литературным материалом, я в данном случае говорю не только о кино, но и о театре, с пьесой или со сценарием так, как столяр с доской...

Думается мне, что надо потолковать не о какой-то демаркационной линии, которая разделила бы права режиссера и сценариста, а о том, как сделать, чтобы их работа слилась в нечто единое, целое и дала бы наибольший эффект».

Эта задача, которую выдвинул Горький, все еще не до конца выполнена. Полное ее разрешение, несомненно, обеспечит новый идейно-художественный рост киноискусства.

Но, разумеется, значение Горького для развития кинематографического искусства не исчерпывается только тем, что он выступал как воспитатель наших мастеров кино, что он постоянно боролся за дружную совместную работу писателей и режиссеров и за привлечение писателей в кино. Творчество великого мастера социалистического реализма было замечательной школой для советского кинематографа. Неслучайно одним из первых лучших произведений советского кинематографа был фильм В. Пудовкина и Н. Зархи, поставленный по знаменитому роману Горького «Мать».

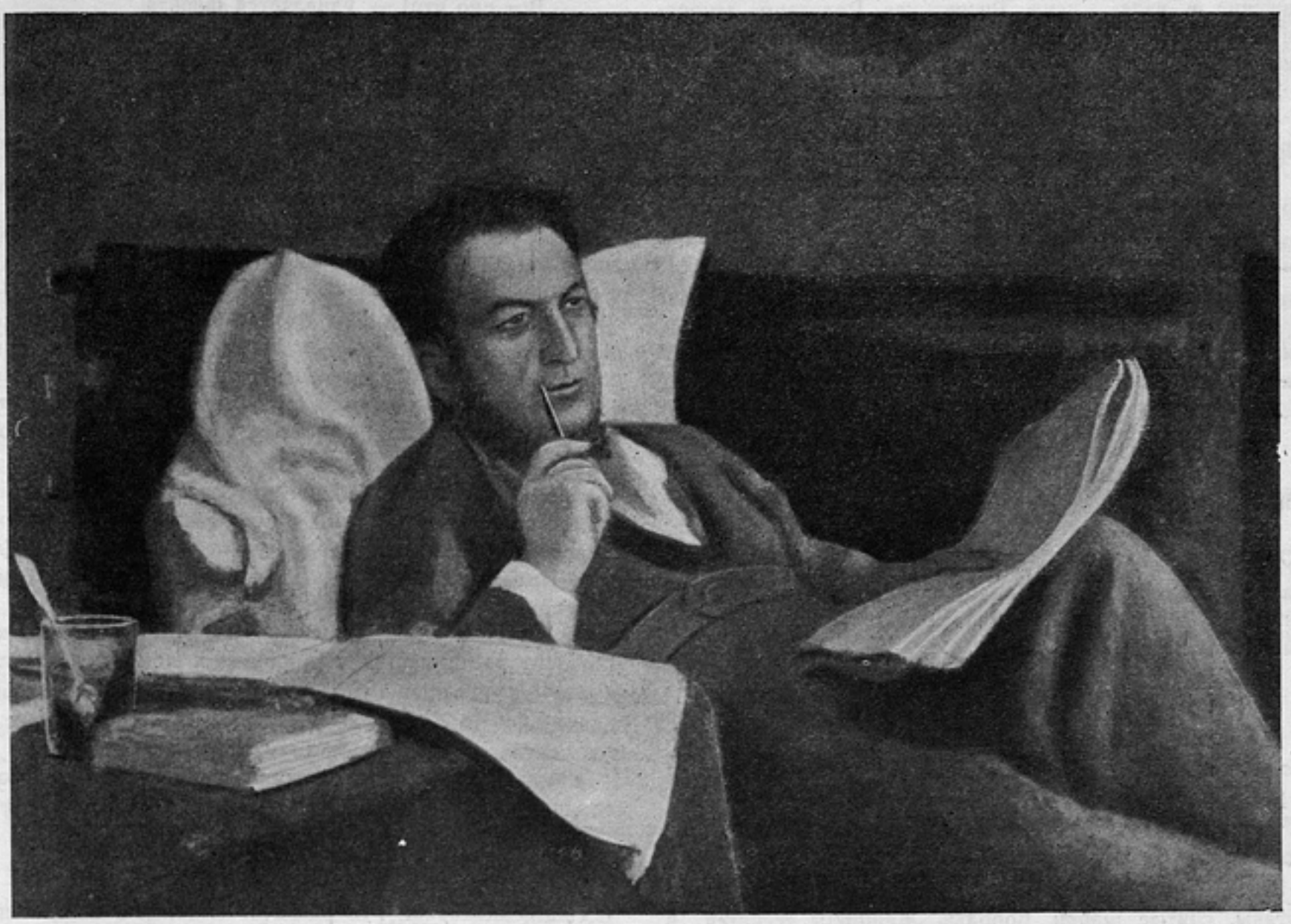
Воплощая великолепную горьковскую повесть, кинематограф учился у Горького высокой идейности, глубине изображения человеческих характеров, простоте и ясности художественного языка и, главное, правдивости изображения действительности. Фильм «Мать» открыл пути для создания целой серии произведений советского киноискусства, авторы которых учились у Горького глубоко и просто показывать характеры передовых людей нашей родины. Таким образом с именем Горького, с творчеством Горького, с завещанными им художественными традициями связано огромное большинство лучших произведений советского киноискусства.

Много раз советская кинематография обращалась к экранизации горьковских произведений. Вслед за классическим фильмом «Мать» последовали другие фильмы, поставленные по горьковским рассказам,—«Дело с застежками», «Каин и Артем» и несколько позже «Враги». Совсем недавно в кинематографе с успехом воплощена монументальная горьковская трилогия — «Детство», «В людях», «Мои университеты».

И кинематограф знает мало примеров такого глубокого воплощения, созданного литературой образа, как образ бабушки Акулины Кашириной в первых двух сериях этой биографической трилогии.

Работа по экранизации горьковских произведений продолжается. Сейчас происходят съемки фильма «Дело Артамоновых». На очереди экранизация других произведений великого пролетарского писателя. Огромная любовь народа к произведениям Горького, к созданным Горьким образам выдвигает особенно ответственные задачи перед мастерами кино. Вместе с тем работа по экранизации горьковских произведений является великолепной школой реалистического мастерства, которая многому учит и будет учить творческих работников кино.

Высокий и благородный образ Алексея Максимовича Горького, неутомимого борца за дело коммунизма, пламенного патриота является примером для всякого советского художника. Любить свою родину, как ее любил Горький; жить, как Горький, трудясь вдохновенно и упорно, отдавая все силы своему народу; творить, как Горький, создавать новые произведения, зовущие к борьбе и победам, — такова задача всех деятелей советского искусства.



М. И. Глинка в период сочинения «Руслана и Людмилы» Портрет работы И. Репина

Глинка

Литературный сценарий

Л. Арнштам

ПРОЛОГ

Мощные и простодушно-грубоватые аккорды увертюры «Руслана»... Стремительный пассаж струнных и вслед за пассажем ликующая мелодия, полная отваги и удали.

...Эпизоды увертюры. Страстная тема песни Руслана, торжествующий поток всего оркестра.

Капельмейстер Альбрехт отмахивает такт, легонько пристукивая носком лакированной туфли. Под темными колпачками горят на пультах у музыкантов восковые свечи.

☆

Надпись: *«1842 года 27 ноября в санкт-петербургском Большом театре давалась первым представлением опера «Руслан и Людмила» сочинения русского композитора Глинки».*

Маленькая пухлая рука беспокойно движется по бархату барьера ложи. Палец другой руки привычным жестом засунут за скважину жилета подмышкой. В круглых черных бакенбардах, окаймляющих лицо Глинки, кое-где уже пробивается седой волос. Голова его задорно откинута назад, несокрушимый хохолок торчит над высоким лбом. Карие глаза с прищуром то и дело изменяют выражение его подвижной физиономии. Вытянутые вперед губы шевелятся в такт музыки.

Наверху, над парадизом, малый в фартуке длинным шестом гасит свечи огромной люстры. Тени колеблются в глубоком колодце зала.

В креслах эполеты, звезды, фраки, круглые очки, лысины, пышные шевелюры, усы a la Николай.

В ложах обнаженные плечи женщин, шали, сиянье драгоценных камней.

Василий Андреевич Жуковский, склонив немолодую голову и косясь на царскую ложу, обеспокоенно нашептывает что-то на ухо графу Михаилу Юрьевичу Виельгорскому. Граф, недовольно хмурясь, прячет округлый подбородок в огромный галстук. Его сальный парик давно уже съехал набок. Плотно подстриженная, схожая с бильярдным шаром, вертится голова Булгарина. Короткие ручки Фаддея Венедиктовича находятся в беспрестанном движении. Тараща круглые глаза, он не отрывает взгляда от царской ложи. Впрочем, все головы и в креслах и в ложах повернуты к царю. Лорнеты, бинокли, подзорные трубки во множестве устремлены на царя. Огромный, красивый, скучный сидит царь, положив руки на барьер.

Музыка. Счастливейшее «тутти» всего оркестра.

Лицо Глинки, для которого ничего нет в этом мире кроме звуков, несущихся по театру. Заключительные мощные аккорды увертюры. Занавес пошел вверх. Легкое

движение в зале. Сцена. Рисованная Роллером декорация княжеской гридницы. Хор стоит неподвижно, масляные лампы у края сцены отбрасывают громадные тени на декорацию.

Свадебный стол. Светозар. Руслан и Людмила. Ратмир и Фарлаф.

Булгарин, слегка покосившись на сцену, тотчас же опять переводит беспокойный взгляд на царскую ложу.

— Ну-с! — шепчет он, потирая руки. — Поглядим чем пахнет нынче!

Бинокли, лорнеты, подзорные трубки путешествуют от сцены к царю, опять к сцене, опять к царю. Лицо Глинки. Тихие и благоговейные аккорды мужского хора. Рука Баяна ласкает рисованные струны гусель.

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой...

Хор. Таинственные аккорды кларнета, фаготов, валторн...

Низкое пиччикато струнных. Лицо Глинки, преображенное музыкой. Он закрывает глаза, еще дальше закидывает голову назад. Музыка, арфа, фортепиано. Все становится прозрачным — театр, лицо Глинки с закрытыми глазами.

☆

Возникает надпись: *«Год 1804. Село Новоспасское, Смоленской губернии»*.

Большой зал. В открытое окно потоком льется весенний легкий воздух. За окном, в предутренней мгле, цветущие бело-розовым цветом ветви дикой яблони.

В зале молчаливая толпа дворовых. Продранные кафтаны, снятые шапки, бороды... Женщины теснятся в самых дверях. Все глядят на витую лестницу, которая уходит вверх в полутьму. Шаркая туфлями, бродит по залу лакей и тушит оплывшие в кенкетах свечи. Тишина.. В дальнем углу залы, на небольшом возвышении, оркестр из дворовых. Валторна, фагот, флейта, кларнет, гобой. Музыканты наряжены в одинаковые кафтаны, впрочем, довольно поистертые. Они устали и клюют носами. Заправляет всей музыкой единственная в оркестре виолончель. У виолончели — Якова Ульяныча Нетоева — патлатая мужицкая голова на длинной шее, нос картошкой, редкие ресницы, отвислая нижняя губа.

— Господи, господи!— шевелит густыми бровями Яков.

— О чем просишь го́спода, Ульяныч?—зевая и прикрыв рот ладонью спрашивает флейта.

— Господи, коли будет младенец мужеска пола... пошли ему легкую руку, да добрую душу!

— Твоя ли то забота? — интересуется гобой.

— Давеча барин Иван Николаевич изволили такой аксант сделать: как родится у них первенец, то состоять в дядьках при нем мне — Якову Ульянычу... и быть ему охранителем и верным псом до скончания живота... Потому как я человек головной и с талантом! — Яков поднял кверху палец: — Так-то!..

Дом в селе Новоспасском, в котором родился М. И. Глинка

— Вот оно что! — удивляется флейта.

Тихий говор мужиков, торопливый топот чьих-то ног, с грохотом отсчитывающих ступени витой лестницы.

Музыканты вытягивают шеи.

Свесившись через перила лестницы, отчаянно машет белым платком казачок: — Разрешилась! — кричит он, — музыка, начинай!

Музыканты встрепенулись:

— Увертюра нумер второй! — с превеликой торжественностью распорядился Яков Ульяныч и ударил по струнам два вступительных такта увертюры Мегюля.

Пауза... И вдруг в открытые окна из сада несется звонкая трель. Это соловей залился в густых ветвях первой весенней песнью и одновременно раздался пронзительный крик новорожденного. Яков застыл с поднятым смычком, музыканты не донесли своих инструментов к губам. Тишина...

Лицо матери истомленное, но счастливое. Луч восходящего солнца, отраженный в ее глазах. В открытое окно доносится соловьиная трель, у окна строгий профиль отца. Плачет ребенок. Чуть приподнявшись на подушках, мать протягивает руки к ребенку.

Яков Ульянов с поднятым над струнами смычком. Лицо его расплывается в широкую и добрую улыбку.

— Эх, милый!.. — шепчет Яков. — Кто с соловьем родится... у того и душа — птица! Реприз!.. — бросает он музыкантам и снова яростно ударяет по струнам.

Струны виолончели ответили тяжким ударом колокола.

☆

Надпись: *«1812 год»*.

Пламя пожарищ. Гул раскачивающихся в дыму и пламени колоколов.

Повозки, телеги, брички, линейки, кареты... Мычащий и блеющий скот, детский плач, храп и тяжелое дыхание коней. Сундуки, перины, наспех увязанные узлы, посуда, птичьи клетки. Женщины, дети, старики, кое-как примостившиеся на возах со всем этим скарбом.

Медленное движение колес. Жаркая пыль, забивающаяся в волосы, уши, ноздри. Пыль подымается облаками к небу. И сквозь облака пыли — багровый шар солнца.

Большой смоленский тракт.

Бесконечное и медленное движение. Люди уходят, спасаясь от врага. Горят села. Дым пожарищ застилает небо. Воздух полон гулом и стоном далеких и близких набатов.

Четверка лошадей тянет большой дормез. На крыше дормеза узлы. На узлах девка и старик-буфетчик, еле видные за столбом пыли. Сбоку от дормеза месит копытами густую пыль конь Ивана Николаевича Глинки. Иван Николаевич держится в седле прямо и крепко натягивает поводья. Жена его дремлет в дормезе, откинув голову на шелковую подушку, покрытую слоем пыли. Напротив нее покачивается дворовая девка. На груде подушек идолом восседает сын — Михаил Иванович. В ногах у Михаила Ивановича —

Яков Ульяныч. Он пристроился на маленькой скамеечке и сидит согнувшись и низко опустив голову. Лица его не видать.

Вытянув худенькую шею и блестя черными бусинами глаз, Михаил Иванович напряженно прислушивается к далеким перезвонам. Губы его неслышно вторят ударам колоколов.

— Ульяныч, а Ульяныч!.. — нетерпеливо щиплет он плечо Якова.

— Что-с, Михал Иваныч? — поднимает голову Яков. Слеза катится у Якова по лицу и повисает на подбородке.

— Ульяныч, а почему один тонкий-тонкий... ну, как маменькин мизинчик... тонкий-претонкий! А другой — толстый, как дядюшка Афанасий Андреевич, толстый и гудит... А эти как будто щекотят друг друга... щекотят, щекотят... Ну, почему они так? А, Ульяныч?

— Кто, Михал Иваныч? — Яков хлопает ресницами.

— Да, колокола! Какой ты, право!

— Ах, так вы про это-с... — соображает Ульяныч, — полагаю я, Михал Иваныч, у каждого колокола должен быть свой музик!..

Протяжное «А-а-а...» Михаила Ивановича. Молчание. Колокола. Михаил Иванович шевелит губами, повторяя только ему одному понятные сочетания звуков. Новый вопрос готов сорваться с губ его, но издалека вдруг доносится песня, и Михаил Иванович застывает с полуоткрытым ртом.

Возы, телеги, люди, скот останавливаются на дороге.

— Чего стали? Стой! — кричат с разных сторон.

Навстречу катится по дороге серая лавина. Огромная толпа мужиков надвигается все ближе и ближе... Худые лапти месят пыль. Драные порты, латаные кафтаны. Суровые бородатые лица, старые и молодые кажутся одинаковыми под густым слоем пыли. Дубины со вбитыми в них гвоздями, топоры, вилы, рогатины, косы колышатся над толпой. И песня:

Ты заря ль, моя заря, зорюшка восхожая,
Восходила высоко, осветила далеко...

Люди на телегах, на возах, подымаясь, становятся во весь рост. Они глядят на мужиков, защищая глаза от солнца ладонями.

Через лес, через поле, через сине-море...

Крик с возов: Эй, православные, куды?

Толпа мужиков глухо гудит:

— На антихриста!

— На злодея!

...Через сине-море, через быструю речку...

Над дорóгой стоит смутный гул. И опять крик:

— От кого идете, мужики? Кем посланы? Каких господ ополчения?

— От себя идем! От народа посланные!

Песня:

А за речкою, да за быстрою
Злы татарове дуван дуванили,
Злы татарове полон делили...

Ульяныч стоит у открытой двери дормеза... Михаил Иванович с ним рядом. Михаил Иванович вцепился в рукав его кафтана. Не отрываясь, глядит он на мужиков. Мужики и песня волною катятся мимо. Громадный мужик задержался около Ульяныча и Михаила Ивановича. Он хоть и прям станом, да очень стар. Седая окладистая борода до пояса, серый сверлящий взгляд из-под густых нависших бровей.

— Испить бы! — глухо произносит он.

Михаил Иванович, оторвавшись от Ульяныча, карабкается в карету. Он выносит оттуда ковш и протягивает его старику. Старик жадно пьет, не спуская глаз с Михаила Ивановича.

Ульяныч заводит разговор.

— И куда тебя, старого, несет? — сокрушенно вопрошает он.

— На хранцуза! — отвечает старик.

— Ишь!.. — тянет Ульяныч. — Или тебе, чорту древнему, не страшно?

— На всяку беду страху не напасешься! — сердито отвечает старик.

Напившись, он передает ковш Михаилу Ивановичу, но все еще не уходит и стоит, опершись на вилы.

— Чьих? — спрашивает он Якова и кивает головой на Михаила Ивановича.

— Помещиков Глинок наследник!

— Шустрый! — старик хмурит брови и пристально глядит на Михаила Ивановича.

А тот, совсем оробев, прячется за спину Ульяныча.

Из-за спины Ульяныча блестят черные бусины глаз, устремленных на старого.

— Ты у меня смотри! — вдруг глухо говорит старик и грозит мальчику огромным корявым пальцем.

Ой, и как навстречу им
Из-за лесу, из-за гор
Выкаталась туча-гром,
Выкаталась туча-гром...

Мужики уходят, вздымая клубы пыли. Люди глядят им вслед и крестятся...

Михаил Иванович и Ульяныч. Михаил Иванович задумчиво крутит свой хохолок. Лицо Ульяныча светлеет.

— Нет-с, Михал Иваныч! — говорит он, — полагаю я, Расею не возьмешь!

Пыль. Багровый шар солнца. Дым пожарищ. Колокола. Дым заволакивает все.

И вдруг — плавные звуки скрипок, флейт, гобоев.

☆

В дыму возникает надпись: *«1814 год»*.

Дым подымается вверх легчайшими облаками.

Сквозь дым проступают фронтон и колоннада новоспасского дома Глинок. Тихонько шумят густой листвой дубы. Предвечерняя мгла. Окна распахнуты в сад. В окнах пятна света, плавно двигающиеся силуэты.

Большой зал новоспасского дома, обновленный после войны. Новая мебель, расставленная по стенам, богатые люстры, малиновый бархат обоев. В креслах, на стульях и на диванах — дородные смоленские помещики с женами. Легкий приглушенный гул голосов. Маменьки ревниво следят за своими дочками. Контраданс. Дочки приседают перед вихрастыми и неуклюжими кавалерами. Мужья тихонько переговариваются, поглядывая на молодежь.

Оркестр на возвышении. Музыканты приодеты. Ульяныч выписывает смычком замысловатые кренделя. За спиной Ульяныча Михаил Иванович. Волосы у него припомажены, но хохолок, как всегда, торчит восклицательным знаком.

Михаил Иванович дует в маленькую флейту-пикколо. Правда, играть на ней как следует быть он не умеет и лишь подделывается под оркестр, высвистывая с превеликим трудом тонику да доминанту, но тем не менее лицо его мокро от вдохновенного пота, глаза горят.

Батюшка и матушка его окружены гостями наиболее почтенными. Легкий плеск разговоров:

— Так-то, Иван Николаевич! — говорит сухой и стро-

гий помещик. — Как изволил выразиться дражайший наш поэт:

Низверглась адская держава.
Сражен, сражен Наполеон!
Народы и цари, ликуйте!
Воскрес порядок и закон!

Иван Николаевич значительно кивает головой. Супруга его, Евгения Андреевна, рассеянно глядит на танцующую молодежь, явно выискивая кого-то.

Оркестр. На лице Михаила Ивановича написано совершенное упоение. Ульяныч, повернув к нему голову, шепчет:

— Шли бы вы, Михал Иваныч, подансировать... А то как хватятся вас папенька с маменькой, будет нам беда!..

Михаил Иванович отрывает губы от флейты:

— Отстань, не твоего ума дело!

И опять тоника, доминанта, доминанта, тоника...

Контраданс приходит к концу.

Сад. Освещенные окна. Затихающая музыка. Тени за окнами, ползущие в разные стороны. Темные колонны, маленькая фигурка, мелькающая около колонн. Мишель сбегает по ступенькам в сад. Он бежит по аллее. Он бросается в густую траву. Непонятное волнение душит его. И вдруг далекая песня. За рекою поют девки. Мишель застывает. Деревья шумят листвою. Девичьи звонкие голоса.

А в зале гости рассаживаются полукругом, двигая стульями... Оркестр настраивает инструменты.

На пороге зала появляется Мишель. Его никто не замечает.

— Будут исполнены... — говорит Иван Николаевич, — донжуановые вариации Моцарта... Начинай, братец! — приказывает он Ульянычу.

Ульяныч что-то шепчет, обернувшись в оркестр.

Мишель застывает в дверях.

Тишина. Ульяныч взмахивает смычком. Музыка.

Лицо Мишеля напряжено до крайности.

Деревья, шуршащие листвой, и тихонько возникающая трель соловья... Все громче и звонче цокот и щелканье...

Музыка... валторна, кларнет, застывшая терция, унисон струнных... фортиссимо!

Неожиданно Мишель отделяется от двери. Он, как лунатик, движется через зал к оркестру. Все смотрят на него. Маменька в недоумении приподымается со стула. Вдруг Мишель медленно опускается на пол, теряя сознание...

Смятение. Отец и мать бросаются к нему. Ульяныч оставляет виолончель и бежит вниз. Он кладет голову Мишеля к себе на колени. Губы Ульяныча трясутся. Музыканты поднялись со своих мест.

Уже кто-то опрыскивает лицо мишелево водой. Он приходит в себя, открывает глаза. Видит склоненное над собой испуганное лицо матери, взволнованное лицо отца.

— Ах, папенька! — ловит он руку отца, — по налу валторна... потом кларнеты... и скрипки... скрипки... скрипки...

Соловей заливается в густых ветвях. Набегает порыв ветра и гнет деревья.

✲

Мишель в длинной ночной рубашке у фортепиано. Луч солнца. Птичий гомон за окнами. Птичьи клетки по стенам угловой. Мишель, пригнувшись к фортепиано, шарит руками по клавиатуре. Рождаются какие-то неведомые сочетания звуков, аккорды, свободная и простая мелодия. Это первые попытки, первые смутные мысли, которые так трудно выразить. Вдохновенная голова, увенчанная хохолком.

В двери угловой входит маменька. Она молча слушает игру Мишеля, потом, неслышно ступая, идет по комнате и становится за плечом сына:

— Мишель!

Мишель вздрагивает и оборачивается к ней.

— Ты опять музисировал всю ночь! Нельзя же так забываться, друг мой!

— Ах, маменька! — сердито вскидывает хохолок Мишель. — Но что я могу поделать... ежели музыка — душа моя!..

Птичий гомон. Поток звуков. Музыка.

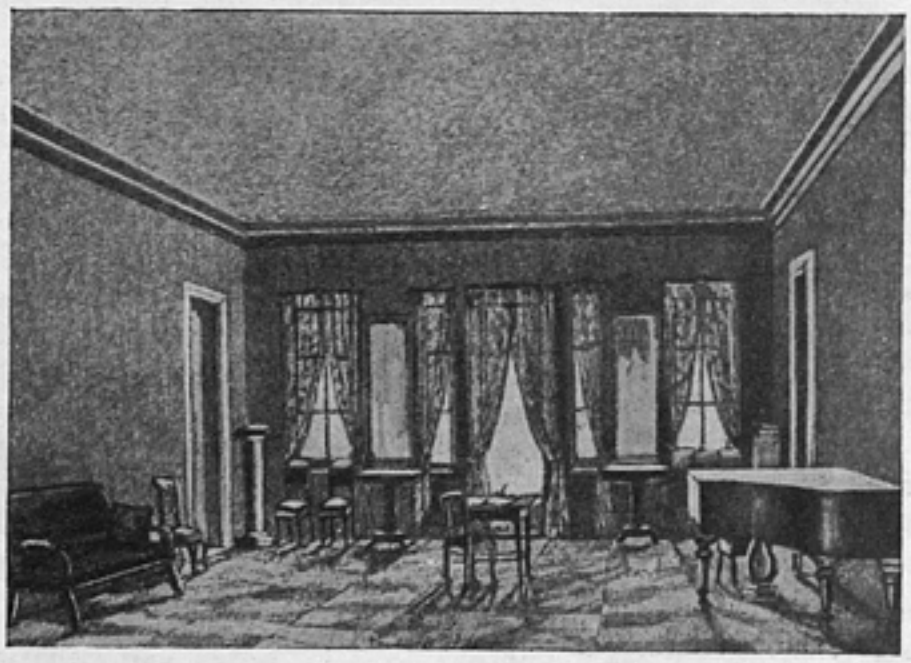
✲

Пейзажи старого Петербурга. Тучи над Невой. Ветер крутит легкой снежной пылью. Ветер несется над крышами. В вое и свисте ветра возникает вальс.

Надпись: *«Год 1820»*.

Громадное пространство зала, сжатое колоннами. На хорах гремит оркестр. В томительном и медленном вихре вальса кружатся пары. Эполеты, фраки, аксельбанты, матовый блеск обнаженных плеч, с которых осыпается пудра, смесь чинов и лет.

Опираясь на эфес сабли, прислонившись к колонне, стоит гусар. Узкая и резко очерченная линия рта прикрыта усиками, височки взбиты. Рядом с ним молодой человек. Голубой фрачок аккуратно облегает его довольно складную, хотя и маленькую фигурку. Как бы для того, чтобы казаться выше, молодой человек беспрестанно приподнимается на цыпочки. Выражение его лица любопытствующее. Юношеский пух упорно отращиваемых бакенбард, хохолок, торчащий над смуглым лбом, да прищуренные глаза придают его лицу нечто комическое.



Зал в доме села Новоспасского

Вглядываясь в толпу танцующих, он прислушивается к тому, что говорит ему гусар.

— .. У ног ее все франты петербургские, — цедит гусар, — говорят, ласкова ко многим...

Вальс. Женский профиль. Покатые плечи. Усталые глаза.

— Или вон, тот длинный... Еще чуть-чуть и запутается в люстре... Промотал по балам два состояния, нынче подбирается к третьему... и кажется уже преуспел. Она хоть некрасива...

Вальс. Жесткое лицо игрока. Влюбленные глаза женщины. Сияние драгоценных камней.

— Однако ж! — несколько озадаченно шепчет молодой человек.

— Однако ж... однако ж, надо показать тебе нечто и в другом роде.. Вот, например, смотри-ка сюда... слава поэзии отечественной — Василий Андреевич Жуковский!

— Где-с?

— Вон за колоннами...

Молодой человек переводит взгляд в дальний угол зала.

— Правда, по мне, муза его нынче уж очень забралась в облака... Зато приближен ко двору... любим...

Вальс. Мелькание пар. Между колонн группа статских. В креслах полный и ласковый Василий Андреевич. На рукоятку кресел присел молодой человек. Он некрасив, смугл, толстогуб и курчав.

— Ну, а этот вот курчавенький... Пушкин... Александр Сергеевич..

— Что-с? — быстрый взгляд.

Вихрь вальса. Пушкин что-то часто говорит Жуковскому. Тот благодушно покачивает головой. Слов не слыхать.

— Около новой поэмы его «Руслан и Людмила», такую, братец ты мой, чернильную бурю подняли!.. Читал... Стих забавный, а так не приметил ничего особенного. Да ты что это глаз с него не сводишь?

— Нет-с, это я так! — шепчет молодой человек и нехотя отводит взгляд от Пушкина.

— Погляди-ка лучше сюда! — гусар опять кивает в толпу танцующих. — Вон в коричневом фраке вальсирует, вон, вон.. Тоже сочинитель... Дельвиг барон... предобродушнейший господин!..

Вальс. Склонившись к даме и щуря на нее сквозь круглые стекла очков добрые глаза, Дельвиг танцует так серьезно, будто выполняет важное дело. Вдруг неуклюжий поворот, и он сталкивает свою даму с парой, стремительно несущейся навстречу... Маленькое замешательство, улыбки, смех...

— С кем это его так? — спрашивает молодой человек.

— Рылеев, Кондратий... служил по артиллерии, но набрался каких-то идей да и вышел в отставку... Говорят, масон.. и вообще...

Вальс. Высокий чистый лоб, огромные глаза и немного капризная детская улыбка.

— А вон ныряет... видишь? — Булгарин Фаддей Венедиктович. Вон, вон.., толстенький, на коротких ножках...

Быстрый, как мышь, пробирается меж танцующих Фаддей. Он раскланивается направо, налево, помахал короткой ручкой Рылееву, что-то крикнул и дальше, дальше...

— Был наполеонов шпион... подлец! Нынче восходящая звезда журнальная!.. Да ты, братец, вовсе и не глядишь на него?

И действительно, молодой человек смотрит совсем в другую сторону.

— Ах, как мила! — шепчет он. — Просто прелесть, как мила!.. Кто это, Костя?

— Которая?

— Вон та, в голубом платье... с ней еще каланча эдакая в эполетах-с!

— А!..

Вальс. Темп его становится быстрее. Огромные грубые руки, обхватившие тонкий стан. Склоненное к эполету простое русское лицо. Тихий и грустный взор. Тонная грация в каждом движении...

— Он — дивизионный генерал Ермолай Керн, командует где-то в Малороссии, бурбон, грубиян, глуп и громогласен... Она его жена и, говорят, несчастна... Кажется, за ней приволокнулся Пушкин...

Молодой человек кинул быстрый взгляд на Пушкина. Пушкин стоит у дальней колонны. Пристальный взгляд молодого человека чем-то привлек его внимание.

— Скажи-ка, прелесть моя, — обращается он к стоящему неподалеку распорядителю танцев с бантом, прикрепленным к левой стороне фрака, — кто это маленький с хохолком?

— Михайла Глинка! Премило играет на фортепиано, поет и сам сочиняет романсы.

— Ах, ну а кто же нынче не сочиняет романсов?!

Вихрь вальса. Вертиж становится все стремительнее... Несутся пары... Все мелькает... Вальс подходит к концу.

Музыка замолкла. Танцовавшие пары смешались и двигаются по залу сплошной, разгоряченной толпой.

— Пойдем-ка, братец, поциркулируем и мы! — говорит гусар и идет вперед.

— Смотри, не сробей, — добавляет он уже на ходу. — Граф очень на тебя рассчитывает!

— Нет, я, я тоже!.. Я... простите... простите... — вежливо извиняется во все стороны Глинка, пробираясь вслед за гусаром сквозь пеструю и разнообразную толпу.

Говор французский, реже русский. Отдельные фразы в общем шуме.

— Душенька! — ревет генерал Керн, — ты уж меня извини, но я оставлю тебя! — он подмигивает жене. Поворот, как на учении, и цокот его шпор замирает у двери, ведущей в комнату, где уже расставлены столы для бостона и виста.

Пушкин стремительно идет через зал, навстречу Анне Петровне Керн. Он неожиданно сталкивается с Глинкой. Глинка робеет и от этого особенно неловок. Они никак не могут разойтись.

— Простите-с, — шепчет Глинка.

Пушкин глядит поверх его головы.

— Ну, ну! — злится он.

И вдруг резко и громко сказанная фраза останавливает его внимание. Лицо его дергается и весь он поворачивается туда, где высокий худой старец со звездой на груди спорит с Жуковским, Дельвигом и многими другими...

— Нет, уж извините! — кипятится старец, — сочинитель поэмы руслановой возвращает поэзию нашу вспять! Вспять, вспять!..

— Забавно! — улыбается Дельвиг. Он злится, но внешне спокоен. — Забавно! Но почему же так?

— А потому, милостивый государь мой, что не надобно было столько трудиться знаменитым нашим поэтам на ниве поэзии отечественной, чтобы сочинители новейшие снова обернулись к младенчеству народа, к его сказкам да песням. Возможно ли просвещенному человеку терпеть, когда ему предлагают поэму, написанную в подражание Еруслану Лазаревичу...

Поглядывая на Пушкина и склонив хохолок набок, Михаил Иванович Глинка слушает спорщиков с величайшим вниманием. Пушкин зол. Он кусает ногти уже совершенно беззастенчиво. Ни его, ни Глинки спорящие не видят. Толпа нарастает вокруг, как снежный ком.

— Однако же, — ласково замечает Жуковский, — как тогда должно думать о гомеровой Одиссее, о роландовой поэме?

— А живость рассказа?! — раздаются голоса.

— А легкость и непринужденность сюжета?!

— А изящество стиха!..

— А все, наконец, о чем пишут в журналах?!

Старец оглядел всех матерым волком, которого заманивают в западню:

— «Я еду, еду не свищу, а как наеду, не спущу...». Это, что ли, изящество?.. Или еще голова, которой копием ноздри щекочут, это, что ли, непринужденность?

Булгарин вдруг прыснул, но тот час же смутился.

Пушкин хотел сказать что-то, но сдержался. Он молчит и только лицо его желтеет.

— Разбирая произведение, — примирительно говорит Жуковский, — надо бы останавливаться более на красотах, чем на погрешностях... Всякая новая красота — есть приобретение искусства.

— Нет, уж извините, Василий Андреевич! Это все равно, как представить себе, что моя дворовая девка Палашка и ее амант Микешка голосят с избытку чувств нечто вроде, ой, Иван, что ты, Иван, где ты вечер пропадал... а я ходи вокруг да умиляйся, почитая сию голосню за предмет эсфетический?! Так, что ли, прикажете?

Лицо Глинки выражает живейший интерес. Он порывается что-то сказать, но робеет и испуганно косится на Пушкина. Пушкин часто дышит, но молчит.

— Упреки пустые! Критика неосновательна! — вдруг раздается резкий голос. Головы разом поворачиваются к говорящему.

— «Руслан и Людмила», — говорит Рылеев, — есть прекрасный феномен в нашей словесности! В особую же заслугу, полагаю я, надо поставить сочинителю возвращение к самобытности национальной, к поэзии народа.

Лицо Рылеева, да и вся поза его—явно вызывающи. Дело пахнет скандалом. Старец задыхается.

— А я так полагаю, милостивый государь, не имею чести знать имени вашего, — хрипит он, — что если уж напрямки говорить, то вся поэма заставляет предполагать и в самом сочинителе безнравственность, грубую чувственность!..

Пушкин срывается с места. Бешенство овладевает им. В горле у него что-то клокочет:

— Милостивый государь! — придвигает он к самому лицу старца бешеные зрачки.

Со всех концов зала бегут любопытствующие... Скандал как будто неизбежен. Но уже между старцем и Пушкиным — друзья. Уже какие-то благоразумные оттирают старца от Пушкина. Уже граф Михаил Юрьевич стремительно раздвигает толпу.

Пушкин страшен.

— Александр, охота тебе!.. — говорит Дельвиг и гладит его по руке.

— Ах, mon cher, можно ли так... — растерянно мечется граф.

Как опытный хозяин, он ищет чем бы отвлечь внимание гостей. Вдруг он замечает Глинку, бледного, изумленного. Михаил Иванович сзади осторожно поддерживает Пушкина за локоть. Граф бросается к Михаилу Ивановичу, как с спасительному якорю.

— А вон ты где, голубчик! А я тебя разыскиваю... — преувеличенно громко, делая вид, что ничего не произошло, говорит граф. — Господа, господа, — хлопает он в ладоши, — сейчас мой юный друг усладит слух наш своим искусством... Прошу вас, господа! Прошу!..

В. А. Жуковский (1783—1852)

☆

Лакейская. Шубы, шинели, накидки, головные уборы. Слуги, скучающие здесь уже много часов. Ульяныч — несколько облысевший в довольно потертом кафтане.

— Мы, смоленские, страсть богатые! — наставительно говорит он сидящему рядом с ним на лавке молодому лакею.

Лакей глядит на кафтан ульяныч.

— Оно и видать! — презрительно сплевывает он куда-то в бок...

Хохот...

— Дурак! — укоризненно говорит Ульяныч, — наряди пень в вешний день — и пень хорош будет! — Ульяныч торжественно поднимает палец кверху. — Талантами мы богатые, сударь... Вот оно что!

☆

А в зале уже расселись по разным углам. На небольшом возвышении тишнеровское фортепиано. У фортепиано неловко жмется Михаил Иванович. Пушкин у колонны. Он еще бледен, но уже как будто спокоен.

— Так вот, господа! — граф Михаил Юрьевич благосклонно похлопывает Глинку по плечу, — Михаил Иванович наделен редким талантом импровизации!

Глинка вежливо шаркает ножкой.

— Прошу вас, господа, предлагайте любые темы! — граф опускается в мягкое кресло у самого фортепиано. В зале сразу наступает некоторое оживление.

И вот уже посыпались названия популярнейших итальянских арий.

— L'amor funesto... Quanto e bella quanto ecara... Qual coz tradisti... Addio Teresa...

Глинка внимательно прислушивается к крикам, несущимся из зала. Задумчивость вдруг проступает на его лице. Он берется рукой за край фортепиано. Теперь лицо у него напряженное, как когда-то в детстве перед обмороком. Он подымает голову.

Raggio d'amor La Bianchine.

Вдруг Глинка делает два шага вперед. Задорным петушком глядит он в зал. Потом, в притихшем зале раздается его голос:

— Нет-с! — говорит он, и голос его ломается от волнения, — нынче я буду импровизировать на тему русской песни: Ой, Иван-то ты, Иван, где ты вечор пропадал... Так сказать, Палашка и ее друг Микешка... Извините! — неожиданно конфузится он.

Минута полной тишины, потом движение и шум в зале. Многие подымаются с мест, чтобы получше разглядеть Глинку. Озадаченные лица, усмешки... Лицо Пушкина, несколько удивленное. И Глинка за фортепиано. Первые аккорды... Широкая и задумчивая мелодия льется из-под его пальцев. Свободно и прихотливо вступает вторая тема.

Пушкин тихонько садится около Анны Петровны Керн. Глаза Анны Петровны устремлены на Глинку.

Откинутая назад вдохновенная голова. И хохолок. И маленькие ручки. Они еле касаются клавиш. Но клавиши

послушно поют. Импровизация блистательная, хотя и несколько наивная. Притихший зал. Игроки, оставившие игру и столпившиеся в дверях бостонной. Свесившиеся с хоров музыканты. Лакейская. Притихшие слуги. Ульяныч. Короткие пальцы бегают по клавишам. Граф Михаил Юрьевич блаженно улыбается.

Лицо Пушкина спокойное и немного ироническое. Рука его тянется к руке Анны Петровны. Рука его крепко сжимает ее руку. Спокойно освобождает она свою. Печаль застилает ее глаза, устремленные к Глинке.

А мелодия льется все свободнее, все величавее... Все яснее проступают под пальцами Глинки простые и чистые звуки русской песни. Они как бы торжествуют над прихотливыми пассажами, которые он рассыпает по клавишам. Анна Петровна не отводит взволнованного взора от Глинки.

М. И. Глинка в 1824 году

Вдруг Пушкин встает и стремительно идет через весь зал. Он останавливается за спиной у Глинки.

Пушкин и Глинка.

Неожиданно Пушкин наклоняется над Глинкой и, хотя шутливо и чуть насмешливо, но очень осторожно целует его в хохолок. Глинка, вздрогнув, поворачивает к нему лицо. Музыка.

Лицо Пушкина, лицо Глинки.

☆

— Так ты, братец, не врешь? — Михаил Иванович счастливо подмигивает слуге.

— Зачем врать? Прибыли нам с того не будет!.. Каждый день по эту пору они заходят-с газеты читать!—охотно отвечает слуга, проворный конопатый малый, обряженный тирольцем.

— И ты точно знаешь, что это он?

— Как же нам господина Пушкина сочинителя не знать-с. Мы всех знать-с обязаны!

— Очень хорошо, братец, вот тебе двугривенный!

Михаил Иванович совершенно довольный кладет монетку в протянутую к нему ладонь. Слуга отходит.

☆

Кафе Лареда. За большой стеклянной витриной, на которой выведено французским шрифтом название заведения, — туман, Невский проспект.

Комнаты в кафе хорошо убраны. На круглых небольших столах газеты: «Инвалид», «Гамбургский корреспондент», «Петербургские ведомости». Есть и фортепиано.

Хозяин — толстый любезный швейцарец — стоит у прилавка и, поглядывая за слугами, разносящими по столикам изобретения его кухни, тихонько щелкает на счетах.

Час ранний, но в кафе уже немало посетителей. У прилавка толпятся франты и, перебрасываясь городскими сплетнями, лакомятся мороженым.

За столами народ разных состояний и сословий. Молодые люди в очках и без очков, забежавшие наскоро перекусить чиновники, компания офицеров-преображенцев, зашедших после пьяной ночи подкрепиться чашкой крепкого кофия.

Михаил Иванович рассеянно помешивает ложечкой в чашке, рассеянно прислушивается к голосу какого-то молодого человека, доносящемуся к Михаилу Ивановичу от соседнего столика. Молодой человек читает вслух свежий номер «Инвалида» своим приятелям, пожирающим маленькие пирожные.

На столике перед Михаилом Ивановичем лежит потрепанная книжка журнала. На запнувшейся странице можно прочесть заголовок: «Руслан и Людмила» соч. г-на...».

Каждый раз, как с мелодичным звоном открывается входная дверь, впуская нового посетителя, Михаил Иванович радостно вздрагивает, но потом издает вздох разочарования. Тот, кого он ждет, не является.

— В письме одного офицера с острова Елены, — читает молодой человек, — содержатся некоторые подробности о Буонопарте. Он пользуется совершенным здоровьем и часто прогуливается верхом. Заключение его весьма строго.

— Поделом! — глубокомысленно замечает кто-то.

С треском и звоном распахивается дверь.

Михаил Иванович подымает голову.., Но в лавку влетает Фаддей Венедиктович Булгарин. Он очень взволнован и даже растерян. Маленькие глазки его бегают по сторонам. Его встречает гул возгласов. Задержавшись на мгновение на пороге, он бросается к молодым людям у прилавка.

Примечательные новости, господа! — кричит он. — Пушкин...

Михаил Иванович дергается и вытягивает шею. Головы за соседними столами также поворачиваются к Булгарину.

Фаддей сейчас же пугается:

— Однако, здесь несколько неудобно, — оглядывается он по сторонам, — впрочем... — не выдерживает Фаддей. — Так вот, господа! — захлебываясь, шепчет он.

Михаил Иванович напряженно вслушивается, но ему ничего не удается услышать, ибо Фаддей Венедиктович говорит совсем тихо.

— Что-то Булгарин на хвосте принес! — замечает молодой человек, читавший газету. Он встает из-за стола и идет через лавку.

Смутное беспокойство овладевает Михаилом Ивановичем. Он оглядывается, поднимается и тоже быстро идет к Булгарину.

К Фаддею подходят все новые и новые любопытствующие. Он стоит, облокотившись о прилавок, и жадно ест мороженое.

— Да-с, господа, — кивает он важно головой, — совершенно достоверно... Вопрос уже обсуждался и в Государственном совете!

Нестройный гул голосов.

— Ай-яй-яй! — восклицает молоденький офицерик— Вот это так!

Преодолевая робость, Михаил Иванович протискивается поближе к Булгарину.

— Простите-с, не дослышал, — говорит он и, сам того не замечая, щиплет Фаддея за руку, — что, однако, приключилось с господином Пушкиным?

Фаддей глядит на хохолок Глинки с некоторым пренебрежением и осторожно отстраняет руку.

— Да это уж всем известно, — говорит он нарочито равнодушно,— выслан!

— Как выслан?

— Из Петербурга... навсегда... именным повелением. Приготовь-ка мне, братец, еще порцию мороженого! — бросает Фаддей через плечо слуге.

Михаила Ивановича охватывает вдруг мелкая и противная дрожь, которую он никак не может сдержать. На лице его ужас.

— А каковы подробности? — просовывает кто-то из-за его плеча почтительную и робкую физиономию.

Михаил Иванович видит, как вскидывает голову Булгарин, он слышит его голос:

— Писал разные возмутительные стишки... — охотно объясняет Фаддей. — Распространял их в списках...

Оглядываясь, Михаил Иванович видит на всех лицах одно лишь неприкрытое любопытство.

— Задевал особ... — с особой дрожью в голосе произносит Фаддей.

Михаила Ивановича вдруг охватывает отвращение. Невольно он начинает пятиться. Никто не обращает на него внимания. Мелькают физиономии, с любопытством вытянутые к Булгарину шеи.

— Преступное легкомыслие, талантом не оправдываемое-с! — Преследует Михаила Ивановича самодовольный голос Фаддея Венедиктовича. — Конечно, талант у господина Пушкина отменный... Уж простите, господа, люблю резать правду-матку в глаза... Но тем не менее терпеть не должно..

А Михаил Иванович все пятится и пятится. Вдруг он замечает себя у двери. Как бы очнувшись, Михаил Иванович вздрагивает. Он бросает последний, испуганный взгляд в лавку. Там гул голосов и восклицаний.

Повернувшись к двери, Михаил Иванович на цыпочках, тихонько прокрадывается из лавки.

Жалобно дрогнул звонок над дверью.

✲

— До, ре, ми, фа, соль, — возникают звуки гаммы, разыгрываемой на виолончели.

Петербургская комната. В такой комнате проживает обычно чиновник, чином не старше коллежского ассесора. Но птичьи клетки над разукрашенными морозными узорами окнами, птицы, гомонящие за сеткой вольера, да разбросанные на открытом фортепиано листы нотной бумаги придают холостяцкому неуюту комнаты необычный отпечаток.

У фортепиано, зажав коленями виолончель, сидит Ульяныч. Ульяныч разыгрывает гаммы для упражнения. Производит он это без всякого участия мысли, ибо голова его занята заботами хозяйственными.

— Воля ваша, Михаил Иванович, — произносит он скрипучим и скучным голосом, — а маменьке отписать надобно!

Михаил Иванович лежит на истертом диване и пустыми тоскливыми глазами глядит на мух, ползающих по потолку.

В бессильно повисшей руке его потрепанная книжка журнала.

— Денег у нас и до пасхи не достанет! — разделывает флажолеты Яков. — Давеча портной приходил, требовал за новый фрак! Опять же прачка...

Михаил Иванович вдруг, скрипнув зубами, переворачивается, прячет голову в подушку.

Заглушенный подушкой, раздается какой-то странный звук, более всего похожий на лай. Смычок у Ульяныча скользит по струне.

— Что-с, Михал Иваныч? — Ульяныч встревоженно поднимает голову.

Михаил Иванович не отвечает. Ульяныч подымается, обеспокоенно косясь на Михаила Ивановича, прислоняет виолончель к фортепиано и быстро подходит к дивану. Уткнувшись в подушку, Михаил Иванович довольно откровенно плачет злыми обиженными слезами.

Ульяныч теряется:

— Что с вами, Михал Иваныч? — дрогнувшим голосом произносит он.

Михаил Иванович не отвечает. Плечи его вздрагивают. Склонившись, Ульяныч осторожно притрагивается к голове Михаила Ивановича, проводит шершавой ладонью по его волосам.

— Ну, ну... голубчик мой... батюшка! — шепчет он и присаживается на диван.

Михаил Иванович на мгновение показывает заплаканное лицо.

— Нет... нет! — силится он сдержать слезы. — Ничего! ничего... это я так-с!

Потрепанная книжка журнала валяется на полу. На загнувшейся странице можно прочесть заголовок: «Руслан и Людмила» соч. г-на...

✲

— Мудрый пользуйся жизнью! К чему задумываться? Помни, краток век жизни нашей! Да будет лишь одно удовольствие причиной и целью твоих действий. Презри того, кто назовет тебя порочным. И пусть жизнь твоя пронесется, как сон, беспечный и легкий!..

Так разглагольствует молодой человек, поворачивая в разные стороны свое красивое, но порядком потасканное лицо. Крики «виват» и «фора»...

Довольствий тьму нам жизнь дает
Ешь, пей, люби и веселися.
По смерти тех забав уж нет,
Что есть теперь, тем насладися!

подхватывает мощный хор. Голубое пламя пунша, засученные рукава и звон бокалов.

И лицо Михаила Ивановича удивленное и несколько недоверчивое... И рядом гусар Костя, подталкивающий его под локоть: «Пей, Мишель! Пей! Не тоскуй, дружок!»

И холодное пламя вина, разливающееся по жилам. Михаил Иванович, с непривычки поперхнувшись, кашляет.

Все тонет в каком-то сумбурном вихре...

И вот уже Михаил Иванович, откинув голову, выбивает из разбитого фортепиано дичайший галоп. С грохотом скачут, проносясь мимо Михаила Ивановича, пары. В вихре галопа мелькают различнейшие физиономии, визжат девицы... И какую-то толкает к Михаилу Ивановичу гусар Костя. Потряхивая кудряшками, она с размаху плюхается на колени Михаила Ивановича. Она тянет бокал шампанского к губам его, он пьет до дна. Потом звон разбитого стекла и девица впивается в губы Михаила Ивановича. Михаил Иванович поражен. Его даже немного тошнит. Он испуганно остраняет голову. Впрочем, тотчас же во всем этом что-то начинает нравиться Михаилу Ивановичу... И вот сначала робко, а потом все смелее и смелее, поцелуй за поцелуем...

Все расплывается в глазах Михаила Ивановича. И только звон фортепиано, клавиши которого мелькают все быстрее и быстрее.

И дальше опять маленькое фортепиано, но уже на корме украшенного фонариками катера. Дальше — забавы и серенады на Черной речке. Пламя факелов отражается в воде. Лодки, плеск весел и хор трубачей ка-

валергардского полка. И опять Михаил Иванович за фортепиано. И фортепиано покачивается под ударами его рук. Михаил Иванович управляет хором трубачей и Яковом Ульянычем. Яков наигрывает среди прочих музыкантов на виолончели явно по принуждению и по обстоятельствам, на лице у него полнейшее неодобрение и даже отчаяние...

Бессмысленный женский визг, бокал шампанского, запрокинутая голова Михаила Ивановича.

— Губление души производите-с, Михал Иваныч! — горько стонет Яков. — Опомнитесь, батюшка!

Михаил Иванович на мгновение поворачивает к Ульянычу мокрое лицо. Глаза его горят почти безумием:

— Молчи, старый хрыч! — кричит он на верного своего слугу.— Успею и после опомниться!

— Пей да помалкивай! — тычет гусар Костя в губы Ульянычу бокал шампанского.

Яков пьет с отвращением.

— Не для ради приятства... а единственно ради кумпанства! — мрачно произносит он, вытирая усы.

..Немой тоски моей не множь,
Не заводи о прежнем слова...

поет со страстью необыкновенной Михаил Иванович.

Пустая белая комната в Новой Деревне. Кровать со множеством подушек, задернутая ситцевым пологом. Полукруг цыган и гитара с перламутром по грифу. Струны стонут под пальцами цыганки Тани. Поводя черными, как деготь, зрачками, Таня вторит Михаилу Ивановичу. Красивый молодой человек ходит, твердо ступая взад и вперед по комнате. В углу гусар Костя нашептывает молоденькой цыганочке ничего не значащие слова. Какой-то полный чиновник в растрепанном виде лежит у ног старухи и все время силится поднять голову.

...Немой тоски моей не множь,

Цыгане же, затаив дыхание, жадно слушают Михаила Ивановича и Таню.

И, друг заботливый, больного
В его дремоте не тревожь...

выводит низким контральто Таня:

Я сплю, мне сладко усыпленье,
Забудь бывалые мечты,
В душе моей одно волненье,
А не любовь пробудишь ты...

Голоса певцов замирают. Таня еще раз встряхивает струны гитары. Мгновение тишины, а потом Таня тихонько говорит:

— Эх, золотой у тебя талант, барин Мишенька! Эдакую песню сочинил!..

— Все проходит и все пройдет... — мычит пьяный чиновник и хватает за ноги старуху. Возникает дикий гортанный напев цыганской степной песни. Заглядывая в глаза Михаилу Ивановичу, скидывает платок со смуглых плеч цыганка Таня.

☆

Надпись: *«Так в бездумьи и забавах шло время...»*

Осеннее, мрачное петербургское утро. Михаил Иванович Глинка после очередной пирушки возвращается домой вдоль набережной Невы.

На плечи Михаила Ивановича небрежно наброшен плащ. Цилиндр сбит на бок. Бакенбарды, теперь уже порядочные, окаймляют его усталое и помятое лицо. Михаил Иванович идет, слегка пошатываясь после хмельной ночи. Бешено завывающий ветер бьет ему в лицо, рвет полы его плаща. С верхов Петропавловской крепости беспрестанно палят из пушки. Но Михаил Иванович как будто не замечает всего, что творится кругом. Он шагает по мостовой, помахивая щегольской тростью и насвистывает себе под нос какую-то мелодию. Хмель еще гудит в голове, и губы его кривятся иногда в непроизвольной и брезгливой гримасе. Внезапно порыв ураганного ветра почти сбивает его с ног. Цилиндр летит прочь с головы Михаила Ивановича. Михаил Иванович делает несколько нелепых движений в надежде спасти свой головной убор, но тотчас же второй, еще более сильный порыв ветра со страшной силой отбрасывает его к граниту набережной. Ухватившись за гранитные перила, Михаил Иванович оглядывается и сразу трезвеет. Толпы людей стоят вдоль парапета и глядят на Неву. С необыкновенным буйством бьется она о гранит. Черные валы вздымают брызги белой пены все выше и выше. Уже нельзя отличить небо, обложенное свинцовыми тучами, от воды.

— Это что ж такое получается, братцы? — восторженно и громко говорит какой-то молодец с лотком на голове. — Потопнет Питер, верное дело, потопнет! А, братцы?

Никто не отвечает ему. Толпа молчит. Кое-кто крестится... Вдруг хлынул дождь. Потоки его, разносимые в разные стороны порывами ветра, превращают все в совершенный хаос, за которым лишь туманно очерчивается крепость.

— Господи! — крестится старичок во фризовой шинели.— Почто наказуешь?

Лицо Михаила Ивановича омывают потоки дождя. Вцепившись руками в парапет, он склоняет голову на встречу бешеным валам, уже перекатывающим свинцовые воды через гранит.

Сплошная пелена воды скрывает все.

— Спасите, братцы! — несется из кромешного хаоса отчаянный крик.

Нева ринулась из берегов. Набережная исчезла. Клокочет и бурлит сплошное судорожное море.

Поток воды, затопляющий переулок.

Отраженная в воде Александровская колонна.

Колышащийся в воде шпиль Адмиралтейства.

Вздыбленный конь Петра, отраженный в воде.

Вода стремительно несет лодку. Михаил Иванович, насколько хватает его сил, управляет лодкой, погружая в черную воду обломок весла. В тусклой мгле проносятся громады домов. Положение у Михаила Ивановича довольно опасное, но на лице его упоение, глаза горят лихорадочным восторгом.

Навстречу плывут какие-то перины, подушки, ведра, кадки, человечий скарб...

Вдруг Михаил Иванович замечает нечто такое, что заставляет его, напрягая все силы, направить лодку наперерез течению к высоким гранитным ступеням, увенчанным фигурами львов.

Обхватив одной рукой каменную шею льва, стоит женщина. Другой рукой она обнимает девочку, полускрытую плащом. Вода, подымаясь все выше и выше, уже лижет им ступни. Но лицо женщины спокойно и сосредоточенно. Да и девочка как будто не испытывает особенного страха. В ее широко раскрытых глазах лишь одно любопытство.

Лодка, управляемая Михаилом Ивановичем, ударяется о гранит.

— Держите! — кричит Михаил Иванович, протягивая женщине весло, — и ради бога не бойтесь!..

Женщина передает ему в руки девочку и, подобрав промокший плащ, легко прыгает в лодку.

Лодка, увлекаемая бурлящим потоком, стремительно несется дальше.

Гробы, мебель, надгробные кресты, сорванные крыши мелькают в темных волнах, в туманном коловороте несутся барки с сеном. Ветер разметывает сено во все стороны. Какие-то тени мечутся на барке и вздымают руки кверху. Порывы ветра доносят отчаянные вопли.

Женщина полулежит, ухватясь руками за ребра лодки. Девочка доверчиво прижимается к Михаилу Ивановичу и не сводит с него огромных глаз.

Вдруг лодка со страшным треском сразмаху врезается в какое-то окно, захлестываемое водой. Летят осколки стекла.

От резкого толчка женщина падает ничком. Михаил Иванович, не удержав равновесия, опускается на колени и, выпустив весло, хватает в объятия девочку, чуть было не сорвавшуюся в воду. Лодка стоит на месте, плотно зажатая окном, и чуть покачивается.

Михаил Иванович, сжимающий в объятиях девочку и тщетно пытающийся подняться с колен, выглядит достаточно нелепо, и на женщину нападает припадок какого-то странного веселья. Пробуя привести в порядок свои волосы, она тихо смеется.

Михаил Иванович глядит на нее с удивлением и что-то вспоминает. Женщина тоже пристально вглядывается в Михаила Ивановича.

— Monsieur Глинка? — узнает она его.

— Простите-с... госпожа Керн?

— Да, — говорит Анна Петровна,—а это моя дочь!— указывает она на девочку.

Ветер бьет в оконные рамы, ветер звенит стеклами, ветер завывает в каминной трубе. Синий огонек, вьется в камине по углям. У камина, в низком кресле, обитом кожаными подушками, обогревается обряженный в женскую кацавейку Михаил Иванович. Свернувшись в клубок на коленях Михаила Ивановича и пряча на его груди русую головку, дремлет дочка Анны Петровны.

Комната убрана просто. Маленький рабочий стол Пяльцы. Несколько неразрезанных книг, ситец на мебели. На туалете бусовое ожерелье да пара ненадеванных перчаток.

Михаил Иванович одной рукой нежно, хотя и не очень ловко, обнимает девочку. Беспрестанно поднося руку к хохолку, Михаил Иванович не сводит глаз с Анны Петровны, силуэт которой отчетливо рисуется на высокой двери. Анна Петровна стоит у балкона. Прислонив голову к стеклу, она задумчиво глядит на быстро несущиеся по небу облака.

— Я знала, что он поблизости... что за каждым его шагом строжайший надзор, что он одинок... Каждое утро, вставая пораньше, я оказывалась на дороге ведущей на горку... какая-то робость мешала мне итти далее... Все же мы встретились!

— Простите-с! — волнуясь, шепчет Михаил Иванович. — Как же это, однако, случилось? Ах! И не сочтите меня назойливым...— Михаил Иванович совершенно смущается.

Анна Петровна бросает взгляд на Глинку:

— Все случилось совсем просто, гораздо проще, чем мне думалось! — она спокойно поправляет волосы. — Как-то мы сидели за обедом... «А вот и Пушкин пришел!» — сказала вдруг тетенька. Я сразу признала его, хотя он и очень изменился. Наверное, он шел очень быстро, потому что, поднявшись к нам, не мог сразу говорить и только часто-часто дышал... Увидев меня, он вдруг смутился... Я же смешалась совершенно и с трудом заставила себя поднять глаза на него. На нас смотрели с удивлением...

Девочка вдруг зашевелилась на руках у Михаила Ивановича. Тихонько застонав, она поднимает головку, раскрывает глаза:

— Все вода, да вода... и мыши! — раздельно произносит она.

Михаил Иванович бросает на девочку обеспокоенный и недоумевающий взгляд.

— Ничего, ничего! — улыбается Анна Петровна. — Катенька всегда мечтает во сне!

И действительно, Катенька тотчас же замолкает, закрывает глаза, опускает головку, прижимается еще тесней к Михаилу Ивановичу, тихонько и ровно дышит.

— С тех пор мы стали встречаться часто... — говорит Анна Петровна.

Ветер напевает в каминной трубе какую-то яростную мелодию.

☆

Ветер разметывает пух подушек, перин... Ветер играет остатками жалкого скарба, к которому жмутся люди. Поваленный забор, застрявшие посреди улицы обломки баржи. Ветер треплет полы ульянычева кафтана. Ульяныч бредет меж обломков и развалин. Лицо его выражает отчаяние.

— Моего не видали? — уже безнадежно и бессмысленно задает он в который раз нелепый вопрос... — Черняв енький из себя, небольшого росточку?..

Никто не отвечает Ульянычу. Измученные и равнодушные лица. И Ульяныч бредет дальше...

— Моего не видали? Росточку небольшого, черняв енький?..

☆

Михаил Иванович попрежнему не сводит глаз с Анны Петровны. Анна Петровна все так же стоит у балкона, прислонив голову к стеклу. Дочка ее тихонько дышит в объятиях Михаила Ивановича.

— Ну, а потом? — говорит Анна Петровна и горло ее сжимает судорога, с которой она сейчас же справляется. — Потом все кончилось! Пришел пакет от мужа... В дивизию в скором времени должен был прибыть государь... Муж требовал моего возвращения. Я стала собираться... Тетенька очень торопила меня, она чего-то боялась... В день, когда я уезжала, он спозаранку принес мне сложенный вчетверо листок бумаги... Там были стихи...

Анна Петровна, неслышно ступая, ходит по комнате. Подойдя к камину, она присаживается на ручку кресла. Михаил Иванович подымает на нее глаза, в которых подозрительный блеск.

— Ну, вот и все! — тихонько вздыхает Анна Петровна, вороша волосы Катеньки.

Михаил Иванович почтительно прижимает губы к ее руке.

— Если хотите...— Анна Петровна немного замялась,— я так давно не заглядывала в эти стихи...

Глаза Михаила Ивановича загораются жадным огнем:

— Ох, как бы вы одолжили меня!

— Хорошо,— говорит Анна Петровна, тотчас же подымаясь с ручки кресла. Быстрыми и легкими шагами она направляется в другую комнату. Через неприкрытую дверь видно, как она склоняется над маленьким бюро.

Катенька подымает головку и глядит на Михаила Ивановича широко раскрытыми глазами.

— А я не сплю! — вдруг очень серьезно говорит она. — Я все слышу! Тебя как зовут?

Михаил Иванович озадаченно откидывает голову

назад. Под пристальным и глубоким взглядом девочки он почему-то чувствует себя неловко.

— Миша! — смущенно отвечает он.

— А меня Катя... Екатерина... Но маменька кличет Катенькой. — Катенька глядит через дверь в комнату, где Анна Петровна склонилась к бюро. — Я знаю, она сейчас плачет.

Михаил Иванович испуганно косится на дверь. И точно, Анна Петровна что-то уже слишком долго не отходит от бюро.

— Она всякий раз как откроет тот ящик, так и плачет! — вздыхает Катенька. — А ты когда-нибудь плачешь? — Катенька испытующе разглядывает Михаила Ивановича.

Михаил Иванович вдруг робеет:

— Иногда плачу-с... — произносит он, совершенно смешавшись.

— Ну, а я так никогда не плачу! — твердо говорит девочка. — Я не люблю, когда плачут...

Михаил Иванович смотрит на девочку с неожиданным почтением.

Легкие шаги.

— Маменька! — говорит Катенька и прячет голову на груди у Михаила Ивановича. — Ты ей ничего не говори... — шепчет она вдруг сонным голоском.

Анна Петровна за спиной Михаила Ивановича.

— Ну, вот! — протягивает она ему листок.

Михаил Иванович принимает листок из рук Анны Петровны как величайшую драгоценность. А она присаживается на ручку кресла и устремляет взгляд на огонь. Огонь еле тлеет в камине. Михаил Иванович в последний раз смущенно косится на Катеньку. Катенька дышит ровно. Может быть, она действительно заснула и все, о чем только что говорила она с Михаилом Ивановичем были лишь сонные мечты...

Я помню чудное мгновенье
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты...

Тихонько читает Михаил Иванович.

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты...
Шли годы...

Голос Михаила Ивановича чуть дрожит...

Бурь порыв мятежный...

Катенька, приоткрыв глазки, внимательно слушает пушкинские стихи.

Потом Михаил Иванович стоит на мостовой и долго глядит на окна, в которых трепетно мерцает свет.

— Ах, как славно! — шепчет он.

☆

Птицы, нахохлившись, сидят парами на жердочках и дремлют.

У иконы горит восковая свеча. Ульяныч кладет земные поклоны, тяжко стукаясь лбом об пол.

— Господи, господи! — жарко вздыхает он. — К тебе прибегох яко ты и творяй чудеса! Почто не меня, чорта старого, призвах к себе? Почто, господи, не дал мне, дураку, сохранить дитя бедное?!..

Ульяныч приникает горячим лбом к полу.

Михаил Иванович уже несколько времени стоит у порога. Пораженный и растроганный картиной Ульянычева моления, он не решается двинуться с места.

— ... Ласковый ты мой! — в ужасной тоске стонет Ульяныч, — кабы еще разок мне, разнесчастному, увидеть тебя!

— Ульяныч!

Ульяныч поднимает голову. В одну секунду самые разнообразные ощущения проходят по лицу его. Он всплескивает руками, пытается подняться, но колени у него слабеют и он валится на пол. Михаил Иванович бережно подымает его с полу, и вот уже Ульяныч, припав к его плечу, навзрыд плачет:

— Барин мой... Мишенька... Михал Иваныч, голубчик мой... Дитя мое родное... Живой, как есть живой!

Ульяныч растерянно хватает руки Михаила Ивановича, осыпает их поцелуями... Ощупывает его всего, как бы желая убедиться, что он точно жив.

— Ну, полно, полно... — шепчет Михаил Иванович и целует Ульяныча в лысину. Михаил Иванович и сам растроган до крайности. — Полно тебе, друг мой! — улыбается он, пытаясь за улыбкой скрыть свое волнение...

Снаружи дребезжит резкий звонок. Ульяныч прислушивается.

— Господи, господи! — все еще бормочет он и ладонью размазывает слезы по лицу.

Михаил Иванович быстро подходит к окну и бросает взгляд вниз. В неверном свете фонаря видит он целую компанию. Гусар Костя, красивый молодой человек, пожилой чиновник... собутыльники...

Ульяныч глядит из-за плеча Михаила Ивановича:

— Они-с! — со вздохом произносит он.

Михаил Иванович глядит на приятелей, некоторое сомнение овладевает им, потом он решается.

— Вот что, друг мой, — говорит он Ульянычу, не глядя ему, впрочем, в глаза, — скажи-ка ты им, что меня нету!

Ульяныч, не веря ушам своим, часто моргает ресницами и не двигается с места:

— Как-с?

— ...Что я, мол, уехал, — все решительнее говорит Михаил Иванович. — Или еще что соври... Только я их более видеть не желаю. Понял?

Ульяныч соображает медленно.

— Понял! — наконец, говорит он и лицо его расползается в широкой и довольной улыбке. — Как не понять! — срывается он с места.

Вид у него такой, что Михаил Иванович, несколько испугавшись, кричит ему вслед:

— Только ты смотри, не особенно там!

— Сами знаем! — бурчит Ульяныч и грохочет по ступенькам лестницы тяжелыми сапогами.

Михаил Иванович, прикрывшись занавеской, с любопытством глядит в окно.

☆

Через несколько дней Михаил Иванович стоит у прилавка игрушечного магазина:

— И вон того медведя тоже заверните, мейн либер герр! — говорит Михаил Иванович хозяину-немцу. — И ту блондиночку в тафтяной юбочке... — указывает Михаил Иванович на полку. — И собачку... и, так уж и быть, кошечку...

— О! Ошень красивый кошечка! — вежливо говорит хозяин, с трудом скрывая удивление. — Может быть вам угодно маленький шкатулька с музик?

— Давайте уж и шкатулку! — немедленно соглашается Михаил Иванович.

Весь обвешанный покупками Михаил Иванович останавливается под окнами дома, где живет Анна Петровна с Катенькой.

Тусклый луч петербургского осеннего солнца отражается в стеклах. Постояв некоторое время, чтобы яснее представить себе удовольствие от предстоящей встречи, Михаил Иванович переходит дорогу и скрывается в подъезде.

И вот он уже выходит из подъезда. Но странно... Покупки так и остались при нем, вид у него растерянный, огорченный и совершенно несчастный. Не замечая ничего вокруг, Михаил Иванович отходит к решетке канала, опирается спиной о решетку; в руках у Михаила Ивановича конверт, который он вертит, разглядывая со всех сторон. Наконец он ломает печать. В руках у него два листка.

«Дорогой друг! Простите, что называю вас так... ведь мы почти еще не знакомы. Неожиданно мужа перевели из Малороссии в Ригу, и он опять потребовал моего присутствия. Пришлось сейчас же и уехать. Что поделаешь! Такова судьба моя! Какое-то невольное движение сердца заставляет меня просить вас сохранить известные вам стихи Пушкина. Мне бы не хотелось, чтобы они попались кому-нибудь на глаза... Вы вернете мне их при следующей встрече. А мы встретимся непременно. Я это чувствую!..»

Буквы расплываются в глазах Михаила Ивановича. Он прикрывает глаза и долго стоит так. Потом он еще раз бросает взгляд на письмо, на две буквы А. и К., под которыми неумелый и милый детский рисунок. На рисунке изображены бурные волны, утлый член и три какие-то немыслимые фигуры. «Маменька», — подписано под одной, «Я» — под другой, «Миша» — подписано под третьей. Еще ниже, опять рукой Анны Петровны: «А это уже катенькино произведение. А. К.»

Михаил Иванович переводит взгляд на другой листок. На листке стихи, писанные рукой Пушкина.

Я помню чудное мгновенье
Передо мной явилась ты...

тихонько шепчет Михаил Иванович.

Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты...

напевает Михаил Иванович, пробуя разные варианты мелодии.

Он сидит у фортепиано. Гомонят птицы. За окном зима.

В томлениях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты...

Мелодия не складывается под пальцами Михаила Ивановича. Странно переплетаясь, она напоминает воздушные звуки вальса-фантазии, который будет написан Михаилом Ивановичем через много лет. Иногда проступают обрывки разных других мелодий, но ясности нет. Так Михаил Иванович трудится еще некоторое время, потом откидывается на спинку стула, вздыхает, встает, подходит к вольеру и, разведя руками, говорит огорченно птицам:

— Не выходит-с... никак не выходит!

Встряхнув хохолком, он опять идет к фортепиано, опять присаживается, снова пытается нащупать мелодию.

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты...

напевает Михаил Иванович...

Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты...

варьирует он на разные лады.

Музыка. Все расплывается. Отдаленный сухой треск выстрелов врезается в музыку, заставляя ее умолкнуть

✲

Надпись: *«14 декабря 1826 года!»*

Пальба. Глухие удары пушечных выстрелов. Искаженное ужасом лицо Глинки. Из угла в угол бегает он по комнате. Назад, вперед, вперед, назад...

На пороге появляется Ульяныч. Лицо его мокро от пота. Он страшен.

— Ну что? — бросается к нему Глинка.

— Стреляют, батюшка, стреляют! В народ стреляют, Михаил Иванович!

— О, господи! А народ-то что?

— Да кто там разберет?! Конституцию какую-то кричат! Да еще свободу требуют... Это за двенадцатый-то год обещали, так нонче требуют!.. Крови-то сколько, господи!.. Костя, дружок ваш сердешный, в народ палит... Сам видел!

— Боже мой, ужас какой... — стонет Михаил Иванович.

Ульяныч исчезает. И опять мечется Михаил Иванович из угла в угол. И стонет, сжимая голову. Все скорее и скорее его безостановочный бег. Вперед, назад. Назад, вперед...

И так же из угла в угол мечется у себя в Михайловском Пушкин. Маленькая банька. Ломаная деревянная кровать с поленом, подставленным вместо ножки.

Он тоже сжимает голову руками. Но губы его зло стиснуты, а глаза мечут молнии. Он подбегает к столу, достает из ящика какие-то бумаги, рвет их одну за другой...

Барабанная сухая и четкая дробь.

Михаил Иванович бросается на диван, зажимает уши.

Но дробь рвет воздух. Дробь наполняет комнату страшным треском. Михаил Иванович закрывает глаза. Проплывает в вальсе Рылеев. Высокий прекрасный лоб, детская открытая и немного обиженная улыбка... Возникает страшный силуэт виселицы. Вороны, чинно сгрудившись на льду у проруби, чего-то ждут. Все скрывает морозная мгла. Барабанный треск становится невыносим.

✲

Надпись: *«Так кончилась юность»*.

Сквозь надпись несется кибитка. Ямщик нахлестывает лошадей. На облучке Ульяныч, укутанный в бабий платок. Михаил Иванович тоскливо щурит глаза на редкие и чахлые перелески, однообразно мелькающие мимо несущейся кибитки.

— Гони! — оборачивает он голову к ямщику.

Поднятый шлагбаум. Кибитка уносится вдаль, исчезает в морозной мгле.

Возникают еле слышные сладострастные и звенящие аккорды гитары. Далекие голоса, перебивая друг друга, выпевают нечто удивительно милое и грациозное.

Ослепительные лучи разрывают мглу. Проступает мраморный ажур Миланского собора.

✲

Надпись: *«Год 1830. Италия»*.

Балкон гостиницы Альберто дель-Поццо в Милане. Карнизы, позолоченные солнцем, на которых воркуют голуби. Солнечные зайчики весело скользят по зеленому бархату плюща, вьющегося вдоль решетки балкона. Маэстро Русси, Михаил Иванович Глинка задумчиво опустил подбородок на решетку балкона. За спиной Михаила Ивановича Яков Ульяныч.

Ульяныч постарел. Его сильно увеличившаяся лысина отражает, как в зеркале, сияющий шар солнца. Михаил Иванович тоже порядком изменился. Глубокая

М. И. Глинка в 1830 году

складка прорезала его лоб. Выражение лица приобрело теперь несвойственную ему раннюю серьезность. Впрочем, хохолок попрежнему торчит вызывающе.

Внизу под балконом живет, движется и дышит мир, исполненный необыкновенной певучести.

— Tu nel tuo letto a for d'esogni d'oro, — непринужденно выводит замысловатые рулады удивительно приятный тенорок. Тотчас же откуда-то издалека соловьиной трелью вторит ему звонкий женский голос. Где-то рассыпается прозрачными колокольчиками женский смех... Зазвенели мандолины. Легкое стаккато кастаньет. Шуршит шелк тяжелых юбок. Как бы вторя кастаньетам, стучат по мостовой каблучки.

Михаил Иванович и Ульяныч, свесив головы вниз, прислушиваются к звукам, тающим в воздухе, к звукам, летящим к небу, благодатному и прозрачному небу юга.

— Легко живут, Михаил Иваныч! — вздыхает Ульяныч.

Михаил Иванович не оборачивается на Ульяныча. Он глядит прямо перед собой и вдруг с суровостью, ему несвойственной, произносит:

— У нас не так?

— Да уж известное дело! — опять вздыхает Ульяныч. — Ни тебе забот у них, ни печали!.. Огурцы-с и те зимой зреют...

— У нас такое невозможно? — задает как бы самому себе вопрос Михаил Иванович.

— Да уж где там! — машет рукой Ульяныч.

— Ну, так слушай! — резко поворачивается Михаил Иванович к Якову. — Ежели явится к тебе некий синьоре и скажет: «Вот тебе, Яков Ульяныч, земли богатейшей сколько душе твоей угодно! И вот тебе, Яков Ульяныч, золота... сколько хочешь! И вот тебе наикрасивейшая девка миланская!.. Бери все это себе — только живи здесь и о России позабудь!» Как ты на это?—со страстной тоской вопрошает Михаил Иванович.

Яков Ульяныч теряется совершенно:

— Да что вы?.. Да как так можно... Что вы, Михал Иваныч? — часто хлопает он ресницами. — Мне уж тут и так невтерпеж! Да я этого синьоре... нищ и гол буду, а уж домой-то хоть на брюхе, да приползу!— Ульяныч разволновался.

Михаил Иванович разглядывает его с чрезвычайным любопытством:

— Ну, почему же ты так, Ульяныч? А? Сам же говоришь: ни забот тут, ни печали...

— Эх, Михал Иваныч, Михал Иваныч! Полагаю я, своя печаль чужой радости дороже!

— Так, так... — шепчет тихонько Михаил Иванович.

В цепях и крови ты дороже сынам,
В сердцах их от скорби любовь возрастает...

Лицо у Михаила Ивановича светлеет:

— Так, так... — шепчет он. — Ну... так! — произносит он, как бы что-то решив для себя.

И внизу, под балконом льется певучая жизнь. Женский и два мужских голоса сплетаются в грациознейших изгибах мелодии.

Перегнувшись через перила, Ульяныч с неодобрением вслушивается. Лицо его выражает даже некоторое презрение. Вдруг Ульяныч откашливается, прочищая глотку, издает протяжный, но еще неопределенный звук.

Уж ты поле чистое...

запевает он сиплым простуженным басом.

Михаил Иванович, вздрогнув, поворачивает к нему голову.

Ты раздольице широкое...

тотчас же подтягивает он Якову душевным открытым тенорком.

И вот в легком воздухе Италии звенит и стонет простая, широкая мелодия русской песни. Михаил Иванович и Ульяныч, как бы спорят с грациозными переливами и руладами итальянскими. И у обоих глаза туманятся грустью.

Вдруг, оборвав звенящую высокую ноту, Михаил Иванович хватает Ульяныча за руку:

— Слушай, Ульяныч, — жарко шепчет он. — затаил я про себя одну мечту...

Михаил Иванович сжимает руку Ульяныча.

— Слушаю, Михал Иваныч!

— Что если взять мелодию русскую... да и весь характер самобытный...

— Так! Так! — хлопает ресницами Ульяныч.

— Да чтобы и сюжет был наш... кровный... отечественный!

— Понимаю... понимаю-с! — шепчет Ульяныч.

— Да со всем этим сообразить нечто такое, чего и не бывало вовсе. Никогда и нигде не бывало!

— Так сказать, гранд опера руссо, знай наших! — с восторгом восклицает Яков Ульяныч.

— Ульяныч, ты как разумеешь? — щиплет Михаил Иванович ульянычеву руку. — Смогу ли я?

— Сможете, Михал Иваныч, и прославите отечество не хуже иного генерала.

— Ну, уж это ты хватил! — Михаил Иванович расхаживает по балкону и с величайшим возбуждением дергает свой хохолок.

Ульяныч совершенно счастлив.

— Как я понимаю, Михал Иваныч, собираться надо!— восклицает он, нелепо размахивая руками. — Сами видите,

тру-ля-ля, нам ни к чему-с!.. Эх, Михал Иваныч, поедем домой, право поедем!..

Михаил Иванович резко останавливается и глядит на Ульяныча:

— Нет, уж, братец! — жестко говорит он, — покамест всю премудрость европейскую не пройду... с места не сдвинусь!

Ульяныч заметно сникает.

— Надобно во все таинства пения ихнего проникнуть. Всю глубину гармонии германской музыки постичь... А тогда уж и дерзать! — Михаил Иванович прошелся по балкону. — Так что придется тебе потерпеть! — заключает он.

Ульяныч тяжко вздыхает.

— Ну что ж, Михал Иваныч! — смиренно произносит он, — без муки нет и науки! Потерпим...

✲

Обрывки итальянских арий. Доницетти, Беллини, Россини... Невероятные фиоритуры теноров. Следующие одна за другой, знаменитые верхние ноты различнейших арий... Каскады колоратур. Толстый бородатый Рубини, на коленях протягивающий к публике короткие руки. Жирные плечи Пасты. Неистовствующие зрители. Горящие глаза. Веера. Ложи и кресла, и опять люди в различнейших итальянских театрах... И всюду лицо Михаила Ивановича, иногда изумленное, иногда несколько ироническое, но всегда внимательное. Физиономия Ульяныча, выражающая неодобрение всему этому потоку блестящей трескотни.

А потом, топающий на Глинку ногами маэстро пения Вианчини, схожий с ярмарочным шарлатаном.

— Поболее украшения! — кричит Вианчини, и Михаил Иванович старательно выделывает голосом сложнейшие фиоритуры.

— Vestir il cotturno, — рычит на Михаила Ивановича громадного роста итальянский бас, и Михаил Иванович становится на цыпочки, стараясь придать своему голосу трагическое дрожание.

— Con dolcezza... Con dolcezza, — шепчет, закатывая глаза, безбородый старичок. И Михаил Иванович выводит верхние нотки сладчайшим образом.

Скучающая физиономия Ульяныча. И опять трескотня оркестров. Опять сопрано, тенора и бородатая рожа Рубини, обряженного в другой костюм, но также стоящего на коленях и также протягивающего короткие руки к публике.

Все это — тенора, сопрано, учителя пения, театры, буйные толпы зрителей — движется музыкальным потоком, одной короткой музыкальной фразой.

✲

Через одинаковые промежутки времени мелькают цифры: *«Год 1831, 1832, 1833»*.

Вдруг весь ослепительный итальянский фейерверк смывают величественные звуки баховой фуги. Пейзаж германский. И строгий голос: — В зеркальном контрапункте, как и во всяком ином контрапункте... — грозит Михаилу Ивановичу пальцем пресерьезнейший немец, — допустимы быть не могут параллельные и скрытые октавы, также недопустим тритон!

Голова Михаила Ивановича, склоненная над листом нотной бумаги. Над головой его вырастают трубы органа. Мощные аккорды. Михаил Иванович за фортепиано. Простая русская мелодия, свободно и нежданно располагаясь под пальцами Глинки, сочетает великолепный контрапункт с величественным баховым хоралом.

Аккорды растут и ширятся, торжественно заключая всю музыкальную фразу. И потом тишина. И опять балкон. Но теперь серый камень перил. Серые камни домов, тонущих в тусклой берлинской мути. Михаил Иванович вытирает вспотевший лоб. На лице его уверенность и вновь обретенное спокойствие. И как всегда, из-за спины Михаила Ивановича вытягивает длинную шею Ульяныч... А внизу опять чуждая жизнь. Короткая команда:

— Гальт! Ам линкс!

Тяжелый топот марширующих сапог.

— Ам рехтс!

Тупые звуки военного марша.

На лице Ульяныча проступает невероятнейшая тоска. Некоторое время он молчит, потом не выдерживает, хватает Михаила Ивановича за руку.

— Домой хочу, Михаил Иваныч! — почти воет он. — Сил моих больше нету!

Михаил Иванович поворачивает к нему голову.

— Теперь можно! — спокойно говорит он.

✲

Надпись: *«Год 183[illegible]»*.

Опять Россия. Красный штоф на окнах. Симметрично расставленная тяжелая мебель. Портрет царя, писаный масляными красками. Через закрытые двери еле доносятся звуки музыки.

— Да чтобы содержанием сюжета этого являлись не любовные страсти и не интрига, из них проистекающая... — со страстной настойчивостью говорит Глинка. — Мне бы, Василий Андреевич, такой сюжет, где речь пойдет о торжестве чувства нравственного. Скажем, чтобы трактовал он о любви к отечеству... Да так, чтобы возможно было выразить все лучшее, что заложено в душе народа нашего. Вот такой сюжет мне надобен!.. Как воздух, как хлеб, господа!

Василий Андреевич Жуковский, сохранив мягкость обращения, нынче, чем-то неуловимым, выглядит по-иному, чем прежде. И дело тут не в звезде, что, вдетая в петлицу фрака, сияет под светом свечей. Появилась в Василии Андреевиче какая-то озабоченность, а может быть даже и надменность.

— Однако, — роняет он, глядя куда-то поверх хохолка Глинки, — задача нелегкая...

— А в музыке и вовсе небывалая, дружок! — картавит граф Михаил Юрьевич Виельгорский.

Граф постарел, обрюзг и хотя парик его сбит по-прежнему на сторону, но и у него в глазах появилось сознание своей значительности.

— Вот в том-то и дело, господа! — восклицает Михаил Иванович, — что музыки у меня набралось уже порядочно. А вот на сюжет набрести никак не могу-с!

Василий Андреевич морщит лоб. Граф молчит и многозначительно покачивает головой.

Теребя хохолок, Михаил Иванович прохаживается по комнате. Присев к фортепиано, он кладет руки на клавиши.

— Вот-с, хотя бы тема народного хора!

Прозрачные звуки хора «Разгулялася-разливалася» наполняют комнату. Жуковский уходит совсем вглубь кресла. Он как бы вспоминает что-то... Музыка спокойная и чистая льется из-под пальцев Глинки.

— А что, если так? — тихонько говорит Жуковский. — Иван Сусанин — мужик из села Домнина, принуждаем поляками быть им проводником...

Руки Михаила Ивановича сползают с клавиш.

— Он заводит отряд польский в глухой лес. Снежная буря... Поляки, поняв обман, умерщвляют Сусанина, но и сами погибают все до единого... Ведь, право, недурно? — оживляется Василий Андреевич. — Сюжет, как видите, со-

вершенно народный и герои жертвуют жизнью отечеству... Нынче москевичевы записки освежили в моей памяти эту историю... Рассказ Москевича относится ко времени избрания на престол первого Романова...

Жуковский умолкает и с удивлением глядит на Глинку.

С Глинкой происходит нечто странное. Он бледнеет, тихонько подымается с места и, сжавши рукой край фортепиано, закрывает глаза... Куда-то исчезают стены. Гудят и стонут колокола. В дыму и пламени пожарищ возникает перед Глинкой старик из года двенадцатого. Он стоит, опершись на вилы, и, пристально глядя из-под густых нависших бровей на Михаила Ивановича, грозит ему огромным корявым пальцем... Дым. Колокола. Откуда-то издалека доносится до Глинки голос Жуковского:

— Что с вами, Михаил Иванович?

Глинка открывает глаза. Старик исчезает. Обеспокоенное лицо Жуковского. Парик Виельгорского.

— Нет!.. Ничего... Ничего... — шепчет Михаил Иванович. — Но ведь это, как молния! — тихонько произносит он, и радость наполняет все его существо. Он делает несколько довольно странных движений. Жуковский глядит на него с испугом. Граф приподнимается с кресла. Но Михаил Иванович уже овладел собой, уже взял себя в руки. Какая-то нервная воля как бы сковывает его лицо.

— Вот это и есть то, что мне надобно! — решительно говорит он и совершенно спокойно присаживается на подлокотник кресла Жуковского.

Василий Андреевич вздыхает с облегчением. Губы Михаила Ивановича плотно сжаты. Складка на лбу обозначилась еще резче.

— Теперь бы только стихи!.. Да движение общее, а уж там... Василий Андреевич, на вас все надежды мои!..

В тоне Михаила Ивановича такая настойчивость, что Жуковский одно мгновение колеблется. Впрочем, он тотчас же испуганно машет рукой:

— Что вы, что вы, голубчик... где уж мне! Обязанности мои при дворе столь разнообразны, что решительно не оставляют никакого времени...

— Но как же тогда быть?! Откладывать далее исполнение труда моего я просто не вправе, господа! — говорит Михаил Иванович, скрестив руки на груди.

Жуковский неловко ерзает в кресле. Граф хочет что-то сказать, но вдруг распахивается дверь и на пороге появляется молодой человек с розеткой в петличке фрака и с повязкой на рукаве. В открытую дверь врываются звуки музыки. Шум...

Молодой человек быстро подходит к Жуковскому:

— Василий Андреевич, граф,—говорит он, косясь на дверь. — А вас всюду ищут! Дело идет о благотворительном базаре... Княгиня очень недовольна! — конфиденциально добавляет молодой человек.

— Сейчас... сейчас... — торопливо встает с кресла Жуковский. Озабоченность появляется на лице его. — Ну, вот видите! — разводит он беспомощно руками. — Что тут поделаешь?

— Да... да... дружок, уж извини! — граф наскоро поправляет парик перед зеркалом.

Михаил Иванович порывается что-то сказать, но Жуковский и граф так торопятся, что решительно не дают ему произнести слова.

— Да вы не волнуйтесь, голубчик! — говорит Жуковский, направляясь к двери. — Мы уж с графом непременно найдем для вас что-нибудь подходящее...

— Да, да, дружок!

— А сейчас... — Жуковский еще раз разводит руками, и Михаил Иванович остается один, несколько озадаченный стремительностью, с которой исчезли Жуковский и граф. Он смотрит им вслед немного растерянно, но впрочем, скоро приходит в себя. Радость, владеющая им, сдержанным светом загорается в его глазах.

— ...Так... так... ну, так! — произносит он и быстро проходит к зеркалу. Разглядывая себя в зеркале и пробуя примять непокорный хохолок, Михаил Иванович выкатывает грудь колесом. Потом он становится на цыпочки, откидывает голову далеко назад, застывает так на некоторое время.

— Ты у меня смотри! — вдруг счастливо и гордо произносит он и грозит своему отражению пальцем. И тотчас же, сам улыбнувшись своей выходке, поворачивается, идет к двери решительно распахивает ее, выходит прочь.

На пороге зала Михаил Иванович останавливается, ослепленный... Огни свеч, отражаясь в шитье мундиров и эполет, вспыхивают разноцветной радугой в бриллиантах, жемчугах, бирюзе... Перья, цветы, офицерские султаны, ленты, ордена двигаются по залу, сходясь и расходясь. Танцы еще не начинались, но с хоров звучит легкая и стройная музыка.

Михаил Иванович медленно обводит глазами все это великолепие. И он видит: стоит в расшитом мундире какой-то сановник и о чем-то беседует с непроницаемым дипломатом. А вокруг согбенные и подобострастные спины... И какой-то генерал, надменно здороваясь, кладет в ладонь склонившегося перед ним статского два неразогнутых пальца. И опять подобострастные спины вокруг.

И также видит Михаил Иванович, как на роскошном патэ неподвижные, подобные мраморным статуям, восседают, сияя драгоценностями, законодательницы берегов Невы. И перед ними толпа статских и военных, склонивших спины.

А вот и Фаддей Булгарин, почти не изменившийся. Сложив ручки на животе, униженно гнет он короткую шею перед каким-то жандармским чином.

И еще одна знакомая физиономия. Гусар Костя. Но полковничьи эполеты и адъютантские аксельбанты, украшающие теперь бывшего гусара, заставляют гнуть спины и перед ним, надменным и холодным.

А дальше сам Василий Андреевич Жуковский. Испытанным царедворцем склоняется перед какой-то морщинистой развалиной. Желтые старческие плечи, усыпанные пудрой. Бриллианты. И кругом военные и статские...

Итак, куда ни взглянет Михаил Иванович всюду наталкивается он на размеренность царствования, где каждому точно известно, перед кем положено гнуться ему и кто, напротив, обязан гнуться перед ним.

Умная и печальная ирония трогает губы Михаила Ивановича. Встряхнув хохолком, он бросает последний взгляд в зал и отходит от двери. Весь предавшись своим мыслям, Михаил Иванович слегка прикрывает глаза. Ничего уже не замечая вокруг, он идет через зал, гордо и независимо откинувши голову. Перед ним сторонятся. «Глинка!» — шепчут вокруг, бросая ему вслед любопытные взгляды. Вдруг на пути Михаила Ивановича оказывается торопящаяся куда-то барышня. В задумчивости Михаил Иванович довольно чувствительно сталкивается с нею. Барышня взвизгивает и чуть было не падает... Михаил Иванович, потерявши равновесие, но желая во что бы то ни стало удержаться на ногах, невольно принимает барышню в свои объятия... Он делает неловкое движение, чувствуя, что на что-то наступил, слышит тоненький жалобный писк и сразу приходит в

себя. Михаил Иванович довольно крепко сжимает в объятиях своих нечто очень пухленькое и милое... Юное личико, капризные губки, румяные щечки, высокая грудь, золото волос, в голубых глазах блестят слезы обиды.

— Ах, но пустите же! — вырывается блондиночка из объятий Михаила Ивановича. — Вы отдавили мне туфлю!

Михаил Иванович растерянно выпускает блондиночку из своих рук. Она, согнувшись, держится за туфлю. Михаил Иванович смущен совершенно.

— Какой вы неловкий! — подымает на него блондиночка довольно злое личико. Кругом смешки, и блондиночка, прихрамывая, делает несколько шагов в сторону. Опомнившись, Михаил Иванович бросается за ней, догоняет ее и берет под ручку.

— Ах, позвольте, я вас провожу! — шепчет он в отчаянии. — Ну, прямо не знаю, как это вышло!.. Глупость какая...

Блондиночка молчит, но довольно охотно опирается на руку Михаила Ивановича. Они пересекают зал, направляясь к темному углу за колоннами, где сидят лишь сплетничающие маменьки, искоса поглядывающие в зал на своих дочек. Блондиночка уже совсем бросила хромать, но тем не менее все больше и больше повисает на руке Михаила Ивановича. Исподтишка бросает она на него очень кокетливый взгляд. После надменного холода, царящего вокруг, ее простенькое хорошенькое личико положительно начинает нравиться Михаилу Ивановичу, и он отвечает ей выразительным взглядом.

Вдруг Михаил Иванович оказывается перед каким-то престранным созданием. Неряшливо уложенные крашеные волосы, острые бегающие глазки, рот рюмочкой и сверх всего огромный нос.

— Маменька! — своенравно указывает блондиночка на это чучело.

Михаил Иванович склоняется в почтительном поклоне:

— Разрешите представиться, Глинка!

Маменька подымает лорнет, пристально разглядывает Михаила Ивановича и явно остается недовольна своим осмотром.

— Полковница Иванова! — протягивает она для поцелуя сухую руку Михаилу Ивановичу и тотчас же отворачивается от него. — Посиди, Машенька, ты очень разгорелась! — говорит она дочери.

Машенька, бросив лукавый взгляд на Михаила Ивановича, садится. Михаил Иванович не знает, что ему, собственно, делать, но в это время к нему подлетает молодой человек, тот самый, что увлек в зал графа и Жуковского:

— Господин Глинка?

— Да.

— Вас Василий Андреевич просит немедля к себе.

— Ах, сейчас, простите! — вежливо расшаркивается Михаил Иванович перед маменькой. — Простите! — расшаркивается он перед Машенькой и отходит за молодым человеком.

Пересекая зал, Михаил Иванович напоследок еще раз оборачивается. Машенька посылает ему красноречивейший взгляд. Михаил Иванович невольно улыбается ей.

Жуковский, Виельгорский за колоннами, окруженные значительными лицами.

Маменька, вскинув лорнет, видит, что Глинка направляется к ним. Маменька беспокоится.

— Кто это, Василь Андреевич? — спрашивает она.

— Жуковский, маменька.

— О! А кто этот Глинка?

— Не знаю, маменька! Он наступил мне на ногу...

— Как же ты не знаешь, ежели он с такими лицами запросто?

— Но, маменька!

Между тем молодой человек подводит Михаила Ивановича к Жуковскому. Рядом с Жуковским стоит какой-то неизвестный Михаилу Ивановичу господин во фраке. Он таращит на Глинку выпуклые, рачьи, бесцветные глаза. Маленькая, прилизанная, белесая голова венчает его длинное туловище. На Михаила Ивановича направляется множество лорнетов.

— Знакомьтесь! — ласково говорит ему Жуковский,— барон Розен, секретарь их высочества наследника цесаревича, поэт, драматург, знаток русского языка. Барон любезно согласился составить либретто для оперы вашей!

Глинка поворачивается к Розену всем туловищем.

— О, я давно мечталь сделать нечто в русском роде!— скрипучим бесстрастным голосом произносит барон и вдруг совершенно меняется в лице. Он глядит куда-то поверх Михаила Ивановича и глаза его лезут на лоб. По его лицу проходит какой-то трепет. Тот же трепет видит Михаил Иванович и на других лицах...

— Его императорское величество! — шепчет барон.

— Его императорское величество! — стремительно прокатывается по всему залу испуганно подобострастный шопот. И сразу в зале наступает необычайная тишина.

Михаил Иванович вытягивает шею и видит царя. Царь стоит на пороге. Царь окидывает зал холодным взглядом.

И вот, в полнейшей тишине раздаются тяжелые размеренные шаги. Кажется, что статуя командора двинулась с места. Михаил Иванович теперь не видит перед собой ничего, кроме согбенных спин, склоненных затылков, лысин, шевелюр, дамских куафюр. Михаил Иванович положительно выделяется сейчас ростом над всем залом. Михаил Иванович чувствует, как и его спина начинает невольно сгибаться, голова склоняться... Он видит уже лишь квадраты паркета, шпоры военных, атласные туфельки дам.

На хорах опомнившийся дирижер дает знак музыкантам.

Гремит польский.

☆

Опять разбросаны по фортепиано листы нотной бумаги.

Опять Ульяныч, зажав коленями виолончель, разыгрывает гаммы да упражнения.

Опять гомонят птицы за сеткой вольера.

Михаил Иванович, кутаясь в халат, работает, склонив голову над маленьким столом. Перед ним лист бумаги... план... план... план — многократно вычерчено на листе рукой Михаила Ивановича.

— Замечаю я, Михаил Иваныч, нынче-с все по-иному стало! — философствует Ульяныч. — Народ пошел строгий. Живут скушно, неприветно... В глаза друг другу не глядят-с...

— Нумер десятый, — перечитывает Михаил Иванович писанные им строки, — квартет. Сей нумер, выражающий тихие и сладкие чувства семейственного счастья Сусанина, должен быть написан в подражание старинных песен русских. В музыке адажио ан канон.

Михаил Иванович в задумчивости откидывается на спинку кресел.

В глазах Михаила Ивановича появляется какая-то особая теплота.

— А не жениться ли мне, Ульяныч? — тихонько произносит он.

Смычок Ульяныча скользит по струнам, производя довольно неприятный звук.

— Это вы к чему, Михал Иваныч?

— Право, недурно бы! Жена молодая... Опять же детки пойдут... — мечтательно прикрывает глаза Михаил Иванович.

— Ой, смотрите, Михал Иваныч! — вздыхает Ульяныч. — Женишься на скору руку, да на долгу муку... Соловью клетка не потеха...

Звонок. Ульяныч, прислонив виолончель к фортепиано, выходит.

Михаил Иванович, склонившись над столом, снова углубляется в работу.

— Сей хор, идущий фугой... — бормочет он, — должен выражать силу и беззаботную неустрашимость русского народа и должен быть непременно написан русским размером. Так-то, батюшка барон!

Михаил Иванович легонько выстукивает что-то по столу.

Ульяныч возвращается.

— Вам-с! — протягивает он Михаилу Ивановичу розовый конверт.

Михаил Иванович ломает печать. Ульяныч садится на прежнее место и снова принимается за упражнения. В руках Михаила Ивановича маленький листок почтовой бумаги: «Вдова полковница Иванова с дочерью Марией Петровной будут рады видеть вас в четверг на этой неделе у себя, в доме генеральши Козловой, что на углу Казачьего переулка».

✲

— Так... Теперь так! — маменька Луиза Карловна оправляет рюши дочернинога платья. Наклонивши мизинчиком, как это ей кажется выгоднее, головку Марьи Петровны, она, чуть отойдя, любуется на свое произведение. Марья Петровна в прелестном полунеглиже. Она сидит перед большим псише на низеньком маленьком пуфе. Роскошные ее волосы распущены и спадают по обе стороны пухленькой фигурки золотыми водопадами до самого пола. В ногах у Марьи Петровны застыли две девки — справа и слева. Каждая наготове держит в руке по здоровенному гребню. Сонные лица девок ничего не выражают.

— Недурна! Совсем недурна! — маменька находится в крайнем волнении. Волосы ее завиты барашком, дряблые щеки нарумянены.

Марья Петровна, разглядывая себя в зеркало, складывает губки в прелестную гримаску.

— И даже есть какой-то пикан! — прищелкивает маменька пальцами. — Ну, Машет! —решительно говорит она. — Теперь все зависимо от тебя...

— Ах, маменька! — недовольно морщится Марья Петровна. — Но я мечтала выйти замуж за военного, а этот такой некрасивый!

— Глупости! — подымает маменька глаза к небу. — Браки, как ты знаешь, заключаются на небесах... а молодой человек...

В дверях появляется запыхавшийся лакей. Его неопрятная физиономия изображает испуг:

— Идет... идет! — отчаянно машет он продранным рукавом.

Марья Петровна немедля принимает перед зеркалом соблазнительную позу. Маменька наскоро крестит ее:

— Ну, помогай тебе бог! — шепчет она и исчезает в боковые двери, оставляя впрочем в дверях небольшую щелочку. Из щелочки торчит длинный маменькин нос Марья Петровна расталкивает ножкой задремавших было девок и те, встрепенувшись, с остервенением начинают с двух сторон расчесывать ее роскошные волосы.

В дверях появляется Михаил Иванович. Он приодет, напомажен. В одной руке цилиндр, в другой букет цветов.

— Ах! — испуганно вскрикивает Марья Петровна, увидев в зеркале отражение Михаила Ивановича. и довольно естественно прикрывает свое лицо пухлыми ручками.

Михаил Иванович, остановившись на пороге, глядит на Марью Петровну. Ее простые прелести бросаются ему в голову, и он цепенеет, не в силах произнести ни слова.

И вот уже Михаил Иванович и Марья Петровна, взявшись за руки, стоят перед алтарем.

— Исайе, ликуй! — гремит хор...

Марья Петровна в белом подвенечном платье и в веночке из померанцевых цветов удивительно хороша. Ее прелестное личико выражает смесь любопытства и некоторого испуга.

Лицо Михаила Ивановича исполнено чувства благоговейно торжественного. Глаза его сияют тихой радостью.

Вытянутые рюмочкой губы маменьки Луизы Карловны.

Физиономия Ульяныча, затерявшегося где-то в толпе... Слезы текут из глаз Ульяныча:

— Господи, господи! — жарко шепчет он. — Дай нам, господи, с кем венчаться, уж с тем и кончаться...

— Слава те, Христе боже, апостолов похвала, — ревут басы.

✲

Утро. Косые лучи солнца бьют в покрытые изморозью стекла. Солнечные зайчики играют на стенах нового и более обширного, чем прежде, кабинета Михаила Ивановича. Но вольер, за сеткой которого гомонят птицы, все тот же. И то же фортепиано и тот же рабочий столик. Ульяныч засыпает птицам корм.

— Тьф... тьф... тьф... — ласково кличет Ульяныч птиц, и они соскакивают с жердочек, трепеща крылышками.

Раскрывается дверь и в кабинет, запахивая на ходу полу халата, быстрыми и легкими шагами входит Михаил Иванович. Он подходит к фортепиано и, опершись локтем о его крышку, глядит куда-то в пространство счастливыми блуждающими глазами.

— С молодым счастьицем вас, Михаил Иваныч! — ласково и почтительно склоняет лысину Ульяныч.

Михаил Иванович, заметив Ульяныча, совершенно смущается.

— Что ты, что ты, Ульяныч, какой ты право!.. — Скрывая смущение, Михаил Иванович быстро проходит к вольеру. — Ничего тут и нет такого... — счастливо бормочет он, отбирая из рук Ульяныча корм и засыпая его птицам. — Пью... пиу... пиу... — передразнивает Михаил Иванович птиц, и вдруг заливается беспричинным счастливым смехом...

Ульяныч смотрит на Михаила Ивановича с полным сочувствием.

Откуда-то из соседних комнат вдруг доносится резкий и неприятный крик. Михаил Иванович прислушивается. Кормушка застывает у него в руках, на лице у Михаила Ивановича появляется удивление... Поглядев на Ульяныча, который бесстрастно разглядывает потолок,

Михаил Иванович идет к двери и, осторожно приоткрыв ее, просовывает голову наружу.

Картина вовсе неожиданная предстает перед ним. Молодая супруга толкает необутой ножкой испуганную девку. В зубах у Марьи Петровны длинный чубук. Девка ползет по полу с огнем в руках и пытается разжечь трубку. Злое личико Марьи Петровны, лишенное всяких косметических ухищрений, довольно помято, в нерасчесанных волосах накручены папильотки. Халат неряшливо застегнут на одну пуговицу.

— Дрянь негодная! — пронзительным голосом кричит Марья Петровна. — Сколько раз тебе говорить! Руби табак мелко.. мелко.. мелко! — ожесточенно толкает она девку ногой.

В комнату влетает маменька, потная, возбужденная, встрепанная... Мимоходом маменька влепляет девке здоровую пощечину.

— Ну, Машет! — помахивает она в воздухе листом бумаги, — белье я пересчитала! Теперь серебро!

Михаил Иванович быстро прикрывает дверь. Он поворачивает к Ульянычу совершенно изменившееся лицо. Ульяныч попрежнему глядит куда-то в потолок. Михаил Иванович замечает в руках своих кормушку и растерянно возвращается к вольеру. Ульяныч косится на Михаила Ивановича, видит, как трясутся руки, которыми он засыпает корм птицам. Сердце Ульяныча разрывается от сочувствия.

— Полагаю я, Михаил Иваныч,— наконец произносит он, — теща у нас.. совершенный чорт-с!..

✲

Стол. Склоненная над листами партитуры голова Глинки. Сурово сжатые губы. «Иван Сусанин, отечественная героико-трагическая опера в пяти действиях...» — размашисто чертит его рука. Заглавный лист перевернут. Откинутый назад хохолок... Рука Глинки быстро движется по бумаге, выписывая первые такты увертюры. И комнату наполняет музыка: звенят трубы, запевают виолончели... Лицо Глинки. В листах увертюры возникают мужики из года двенадцатого. В дыму и пламени движутся они на Глинку. Худые лапти, драные порты, топоры, вилы, рогатины, суровые бородатые лица... Лицо Глинки такое же суровое, как и у них. Листы партитуры. Музыка... мужики...

И где-то в соседней комнате маменькин голос:

— Ложек серебряных двенадцать!

— Двенадцать! — повторяет Марья Петровна.

— Подсвечников восемь..

— Восемь.

Гремит медь. Лицо Глинки, листы партитуры.. Стремительно проступающие четверти, восьмые, шестнадцатые...

Работа. Клавиатура фортепиано. Энергичные движения коротких пальцев по клавишам.

— Тра-та-та... Бум, бум. Тита, ти-та, ти-та-та... Михаил Иванович изображает собой целый оркестр, подражая голосом то трубам, то скрипкам, то литаврам.

Откинутый назад хохолок. Глаза исполнены вдохновенного блеска. Хор: «В бурю, во грозу». Мощная математика фуги.

Михаил Иванович работает с необыкновенным жаром.

— Каков двойной контрапунктик, Марья Петровна? А?! — кричит он в совершенном восторге.

Марья Петровна в неопрятном капоте и в ночных туфлях на босу ногу расхаживает по кабинету. Она бросает на Михаила Ивановича презлой взгляд. Михаил Иванович разделывает основную тему фуги, вплетая в басах тему побочную.

— Мне скушно... скушно. Мишель, скушно! — Марья Петровна заламывает пухлые ручки над головой.

—Это по какой же причине вам скушно, Марья Петровна? — кричит Михаил Иванович, ни на мгновенье не отвлекаясь от работы. — Бум.., бум... тра-та-та! — яростно напевает он.

— Я молода, бесчувственный вы человек! Понимаете, молода! — стонет Марья Петровна, закатив ангельские глазки. — Мне нужно общество, развлечения...

— Деток заведите, Марья Петровна! — кричит Михаил Иванович, извлекая из клавиатуры все более и более энергичные сочетания звуков.

— От вас?! Ну, уж нет! — носик Марьи Петровны злобно вздрагивает. — Этого контрапункта вы от меня, сударь, не дождетесь!

— Бум... бум.. ти-та-та! Тогда поскучайте, Марья Петровна! Ти-та-та, ти-та... Нынче я по балам да по гостиным шаркать не могу-с! Бум... бум... Вот как закончу труд свой...

— Изверг! — стонет Марья Петровна.

В дверях кабинета появляется Ульяныч.

— Немец стихи принес, — объявляет он, окинув бесстрастным взглядом привычную картину супружеского счастья своего барина.

— Проси! — кричит Михаил Иванович и обрушивает на клавиатуру железные ритмы фуги.

✲

— Нет, нет и нет! Батюшка барон... любезный барон мой, Егор Федорович! Вирши ваши решительно непригодны-с! — заложив руки за спину, Михаил Иванович бегает по кабинету.

Розен сидит в кресле каменный.

— Вы только сами сообразите... — тычет Михаил Иванович пальцем почти что у самого носа баронова. — Приходит к себе домой в избу... Кто приходит? Русский мужик приходит. Ну, причем тут царь? — Михаил Иванович в запальчивости, сам того не заметив, вытащил золотую булавку из пышного галстука, украшающего тощую шею немца.

— Любовь к монарху есть достояние всех чинов и сословий! — Немец спокойно отбирает булавку из рук Михаила Ивановича.

— Не спорю! — Не смею спорить-с! — Михаил Иванович отскакивает от барона, как ошпаренный — Но тут-то герой наш в кругу семьи своей! — стучит он по крышке фортепиано. — Ему же каши потребовать или дочку приласкать! А у вас? Я за царя постою, ты за царя постоишь, мы за царя постоим, вы за царя...

— Не так! — немец обижается и подымает выпуклые глаза к небу.

Боже! Люби царя!
Боже! Прославь царя!

декламирует он с особым чувством.

Славой и милостью
Русской земле родной!

— Вот так! — с достоинством опускает немец прилизанную голову.

Глинка бегает по кабинету:

— Неестественно и натянуто! А если уж прямо говорить — то и глуповато-с! — яростно огрызается он.

— Неизъяснимый чувство восторга должен охватывать каждый русский при слове царь! — с непоколебимой уверенностью замечает Розен.

— Да здесь чувства-то другие, любезнейший мой барон! — ерошит Михаил Иванович в отчаянии хохолок

свой.— И музыка моя выражает... Нет, вы только послушайте...— бросается он к фортепиано.— Лишь сладкие чувства счастья семейственного!

Прозрачная фигурация аккомпанемента, и вот уже Михаил Иванович напевает нежную и ласковую фразу в си-бемоль мажоре. Вдруг за своей спиной он слышит каменный голос немца:

— Все чувства наши принадлежат их императорский величеств! — произносит барон с особым значением.

— Ну?! — поворачивается Михаил Иванович к немцу всем туловищем. — Неужто уж все?! — с изумлением искренним разглядывает он немца, как удивительнейший раритет. Михаил Иванович на мгновение даже теряет дар речи, но потом его неожиданно охватывает ярость. — Нет, уж извольте сделать иначе! — вскакивает он, стуча кулаком по крышке фортепиано: — План мой?! Музыка моя?! И плану сему надлежит подчинять и стихи ваши! Понятно-с?

На тощем и бледном лице немца проступает вялый румянец: — Никаких подчинять стихи! — жестко и определенно говорит он. — Я читаль их императорский высочество, он сказаль, что это самый лучший поэзия. К опере нашей заинтересована царский фамилий. Стихи останутся эти!.

И опять обрушивает Михаил Иванович на фортепианную клавиатуру поток звуков. Опять работа. Ульяныч, присев к рабочему столу, возится над нотною бумагой, расписывая какие-то партии.

— Еум... бум... Тра-та-та... Каков немец-то, Ульяныч, а? — кричит Михаил Иванович, на мгновение повернув голову к Ульянычу.

— Эх, Михаил Иваныч, Михаил Иваныч! Попал в стаю — лай не лай, хвостом виляй!

— Та-та, ти-та, ти-та-та... Ладно, ладно, батюшка барон, царь, так царь! — яростно бурчит Михаил Иванович. — Музыка-то моя при мне-с! В ней и царь не волен! Бум... бум... Тра-та-та...

Поток звуков. Трубы, оркестр. Лист за листом переворачиваются страницы партитур. Окно, покрытое изморозью... Стекла, оттаивая, становятся прозрачными. Окно распахивается. Листва на ветвях чахлого дерева.

— Нет, не выходит! Никак-с не выходит! — Михаил Иванович совершенно расстроенный бегает по кабинету, заложив руки за спину. Сапожки на ногах Михаила Ивановича блестят и поскрипывают, подтяжки небрежно перекинуты через белоснежную рубашку.

Ульяныч бродит вслед за Михаилом Ивановичем, распялив на руках своих начищенный фрак, в который Михаил Иванович упорно не желает облачаться.

— Ай, яй-яй! Да это просто мука какая-то! — отмахивается он от Ульяныча. — Русские-то темы вот здесь...— колотит Михаил Иванович кулаком в белый пластрон рубашки. — Живут, дышут-с! А это?! Ах, Ульяныч, тут бы такое сообразить надобно, чтобы вся спесь польская сказывалась! Чтобы ус закрученный играл-с! А вместо того...

Михаил Иванович, подбежав к фортепиано, опускается на стул. Совершенно обессиленный, откидывается он на спинку стула, прикрывает глаза. Ульяныч, остановившись за плечом Михаила Ивановича, глядит в десятки раз перечеркнутый нотный лист.

Фрак попрежнему распялен в руках Ульяныча:

— Напрасно расстраиваетесь, Михаил Иваныч! — вздыхает Ульяныч,— поначалу не выходит-с, а потом, глядишь, выйдет-с! Такое уж ваше дело, Михаил Иваныч.

Михаил Иванович злобно берет невнятный аккорд:

— Да это кисель какой-то! — стонет он.

И тотчас же на пороге кабинета появляется Марья Петровна. Марья Петровна разряжена наипрелестнейшим образом. На голове у нее невозможная шляпка. Рот полон булавок.

— Ах, Мишель, но вы еще совсем не готовы?! — всплескивает она ручками.

— Сейчас, сейчас, матушка! — Михаил Иванович испуганно косится на нее.

— Поторопитесь, друг мой! Так можно все самое интересное пропустить!

Марья Петровна складывает губки в укорительную гримаску и исчезает за дверью. Михаил Иванович глядит ей вслед. Лицо его совершенно несчастно:

— Тьфу ты, пропасть! Еще с гулянием этим! — злобно бормочет он и, устало поднявшись со стула, лезет в фрачные рукава: — В самый раз модничать мне!

— Ничего, Михаил Иваныч! — напяливает на него фрак Ульяныч.— Как-нибудь уж отстрадаете!

И Михаил Иванович страдает. Хмурый и молчаливый покачивается он в экипаже напротив своей супруги. Упорные мысли не дают ему покоя, заставляют его болезненно морщиться. Марья Петровна, с восторгом откинувшись на мягкие кожаные подушки, бросает взоры по сторонам, румянец играет на щеках ее пышными розанами.

Екатерингофское гуляние в самом разгаре. По утоптанному песку шоссе шуршат колеса многочисленных экипажей, ландо, щегольских одноколок... Ржут кони. Верховые красуются, заставляя своих арабских и английских скакунов проделывать в тесноте сложнейшие повороты. По бокам дороги торопятся пешие. Лают собаки. Облака пыли стоят над дорогой. Пыль покрывает серой пеленой роскошные наряды женщин. Облака пыли окутывают всю эту выставку петербургского великолепия. Медленно движется экипаж Глинок.

По ту сторону широкого рва, отделяющего дорогу от Екатерингофского леса, застыли на месте, словно прекрасные конные изваяния, три всадника. Три красавца, три кавалергарда. Один совсем молод. Черные усики едва прикрывают его тонкие губы. Второй, постарше, пышноусый блондин. Третий не обладает решительно никакими отличительными признаками. Молодой не отрывает от глаз подзорной трубки. У товарищей его огромные бинокли.

— Но она точно прелестна! — произносит молодой.

В мутном кругу увеличительного стекла очаровательная улыбка Марьи Петровны и хмурое лицо ее супруга.

— Однако, у этого Глинки преглупый вид! — замечает пышноусый.

— А что, если...— задумчиво произносит молодой и выразительно прищелкивает пальцами.

— Ну, что ж, князенька, бедняту очень украсят... — пышноусый сострижает над головой своей ехидные рога.

Шпоры. Конь, взвившийся на дыбы.

Михаил Иванович болезненно морщится. Неотступная мысль действительно придает лицу Михаила Ивановича туповатое выражение.

Вдруг в поле зрения Михаила Ивановича попадают простые извозчичьи дрожки, нагло пробирающиеся среди роскошных экипажей. Фаддей Венедиктович Булгарин подталкивает возницу кулаком. Фаддей Венедиктович набирается впечатлений для статейки, что будет завтра же тиснута в «Северной пчеле». Почти поравнявшись с экипажем Глинок, Фаддей замечает кого-то из своих бесчисленных знакомых. Подскочив на сиденьи и эдаким чортом приподняв ножку в воздухе, Фаддей перегибается набок.

Взмахнув элегантно цилиндром, он застывает на мгновение, совершенно как бы в па мазурки. А по ту сторону рва скачет великолепный всадник. Конь его птицей стелется по земле. Кавалергардский султан трепещет в воздухе. Каска сияет. Прыжок через ров — и конь, как вкопанный, застывает на самом краю дороги.

Все это — сияние каски, развевающийся султан, прыжок коня, поднятая ножка Булгарина — производит в Михаиле Ивановиче мгновенное потрясение. Михаил Иванович вздрагивает, как бы ощутив толчок. Глаза его расширяются. «Трам-там-та-там»—явственно слышит Михаил Иванович серебряный зов трубы. Он бросает быстрый взгляд на весь великолепный полонез Екатерингофского гулянья. Второй призыв трубы. Михаил Иванович бледнеет. Вцепившись в край экипажа с такой силой, что рука его побелела, он закрывает глаза. И тотчас же возникают легкие и острые звуки мазурки, исполненной изящнейшей спеси... И тотчас же вся спесь петербургская оборачивается фантастическим звоном мазурки.

Подпрыгивает в воздухе Фаддей Венедиктович Булгарин, обряженный в великолепный кунтуш. Несутся в мазурке пары, звенят шпоры, развеваются султаны. Бледное лицо Глинки, исполненное необычайного напряжения. Закрытые глаза.

Конская морда. Закушенный мундштук, покрытый пеной. Голова кавалергарда, склоненная к Марье Петровне... Мазурка. Конская морда по правую сторону экипажа... по левую... опять по правую.

И наглый, зовущий взгляд. Справа... слева... опять справа. Мазурка. Марья Петровна, медленно поворачивающая голову. Подернутый влагой взгляд из-под опущенных ресниц: ответный взгляд. Грудь Марьи Петровны бурно опускается и подымается.

Лицо Глинки. Мазурка. Вдруг Глинка, вздрогнув, открывает глаза. Опять шуршат колеса. Экипажи, ландо, одноколка. Опять спесь петербургская. Всадник, сразу отставший от экипажа Глинок, исчезает где-то вдали, провожаемый взглядом Марьи Петровны.

Лицо Глинки счастливое, растерянное:

— Марья Петровна, голубушка! — умоляюще касается он руки супруги. — Домой! Скорей домой!

Марья Петровна вздрагивает:

— Ах, Мишель, как вы несносны! — поворачивает она к Михаилу Ивановичу свое пылающее лицо.

Михаил Иванович бурей врывается в кабинет:

— Эврика, Ульяныч! Нашел-с! — кричит он, и цилиндр летит на пол, фрак летит вслед за цилиндром. Михаил Иванович бросается к фортепиано, засучивая на ходу рукава рубашки.

Ульяныч подымает вещи барина. Улыбка сдержанной радости играет на его лице.

Мазурка рассыпается под пальцами Михаила Ивановича алмазным блеском. Ульяныч, с пресерьезным видом манипулируя цилиндром и фраком Михаила Ивановича, вдруг делает на месте несколько престранных движений, долженствующих изображать мазурку.

Михаил Иванович счастливо смеется:

— Ну, как Ульяныч? То? — кричит он.

— То самое, Михаил Иваныч! — притопнув ногой, восклицает Ульяныч.

... Мазурка. Оркестр. Переворачивающиеся страницы партитуры.

Опять фортепиано. Опять оркестр. И снова фортепиано. И снова оркестр. Работа! Работа! Работа! Голова Михаила Ивановича то склоненная над столом, то откинутая назад... И руки, то вписывающие новые и новые такты партитуры, то извлекающие из фортепиано потоки звучаний.

И, наконец, осунувшееся, но исполненное дикого счастья лицо, которого давно не касалась бритва. Мощные кисти рук. Заключительные такты «Славы». Заключительные такты оперы. Ульяныч за спиной Михаила Ивановича, вытянувший руки по швам.

— И колокола, Ульяныч, подпустим? — кричит Глинка.

— Подпустим, Михаил Иваныч! — ревет Ульяныч.

— И на медь скупиться не станем?! — неистовствует Глинка.

— Не станем, Михаил Иваныч, не станем!

— Ничего, значит, не пожалеем?

— А чего нам жалеть-то, Михаил Иваныч.

— То-то же... Бум-бом, тра-та-та!

✲

И опять оркестр, но теперь уже и певцы и хор.

Михаил Иванович стоит на стуле:

— Не так! Опять не так! Стоп, стоп! — нетерпеливо топает он ногой по стулу.

В санкт-петербургском Большом театре идет репетиция третьего акта оперы «Иван Сусанин».

Катерино Альбертович Кавос стучит палочкой по пульту и оборачивает в зал свой горбоносый профиль. Оркестр, хор и певицы смолкают. Михаил Иванович, соскочив со стула, бежит через весь театр к оркестру.

— Но это же решительно невозможно! — в отчаянии дергает Михаил Иванович свой хохолок. — Катерино Альбертович... милейший, позвольте уж мне самому попытаться! — умоляюще обращается он к Кавосу.

✲

— Eh bien, пожалюста, caro figiolo mio! — с некоторым недоумением произносит Кавос и, добродушно встряхнув пышным седеющим коком, передает Михаилу Ивановичу дирижерскую палочку.

— Еще раз, господа! Нумер осьмнадцатый! — ставши на цыпочки, стучит по пульту Михаил Иванович.

Темная сцена освещена лишь двумя масляными лампами. Бас — Осип Афанасьевич Петров — стоит, широко расставив короткие ноги, и искоса поглядывает на Глинку. Госпожа Воробьева 1-я кутается в платок, накинутый поверх живописного наряда итальянского бамбино, долженствующего, повидимому, изображать ванин костюм. В глубине сцены топчется хор, обряженный в русские кафтаны. Глухо покашливают басы. Михаил Иванович подымает палочку. Оркестр.

Чтоб в народе твое имя
Пребывало в громкой славе!

зловеще поет хор, жестикулируя так, будто он изображает шайку лихих наемных убийц-брави из итальянской оперы. Михаил Иванович дергается.

— За кинжалы не хвататься! — кричит он, топая ногой, но не переставая махать палочкой. — Их при кафтанах не держут-с!

Высоко поднимая короткие ноги, выступает вперед Петров.

— Нам ли до славы великой, — поет он по всем правилам амплуа благородных отцов, подняв глаза к небу и прижавши руки к груди.

Госпожа Воробьева 1-я становится в позу, исполненную балетной грациозности. Михаил Иванович сопит и морщится. Некоторое время, с видом уже безнадежным, он еще продолжает дирижировать, но потом яростно стучит палочкой по пульту.

— Чепуха-с!.. Совершенная чепуха-с!—кричит Михаил Иванович. — Фальшь сплошная, тру-ля-ля итальянское!!! — Михаил Иванович с раздражением кидает палочку на пульт. — Осип Афанасьевич, батюшка! — обращается он, скрестивши руки на груди, к Петрову,—ответь мне на вопрос, ну кто ты есть?

— Я-с? — недоумевает Петров. — Я-с российский придворный артист!

Осип Афанасьевич, не без гордости напружив мощную шею, выставляет правую ногу вперед.

— Прекрасно! — восклицает Михаил Иванович. — Однако интересно бы мне знать, Осип Афанасьевич, дружок мой любезный, кем ты был до того, как тебя в артисты произвели? А?

Осип Афанасьевич молчит, багровеет и вдруг опускает голову.

— Ага! — не отстает от него Михаил Иванович, — молчишь? Ну, хорошо!.. Отец-то твой граф или генерал-аншеф какой-нибудь? Отвечай, Осип Афанасьевич!

Осип Афанасьевич, не подымая головы, переминается с ноги на ногу и вдруг глухо говорит:

— Из крепостных мы... помещиков Трощинских...

На сцене и в оркестре мгновенно воцаряется полная тишина.

— Так! — тихонько произносит Михаил Иванович. — Ну-с, а вы, милая барынька? — обращается он к Воробьевой, — небось, столбовая-с?

Госпожа придворная артистка отвечает не сразу. Она зябко поводит плечами, опускает голову.

— Батюшку с матушкой никак мне не выкупить, Михаил Иванович, — произносит она наконец.

Ее прекрасный голос робко звучит в настороженной тишине.

— Вон что! — дрогнувшим голосом произносит Глинка, и в глазах его появляется мягкий блеск.

Тишина...

— Ну, а в оркестре, кроме нескольких местных немцев... — обращается к оркестру Михаил Иванович, — тоже ведь, небось, не княжеские дети музицируют?

— Шереметьевские мы! — тихонько вздыхает кто-то в струнной группе. — Юсуповские... Куракиных...—перебивая друг друга и не глядя друг другу в глаза, называют музыканты имена бывших своих владетелей.

— Салтыковых господ! — доносится вдруг из глубины сцены чей-то тяжкий бас. Михаил Иванович подымает голову. — Апраксиных... Орловские... Чертковых помещиков! — несется со сцены смутный ропот...

Какой-то трепет трогает лица, тоска проступает в глазах, склоняются головы... И потом опять совершенная тишина. Все как бы застыло.

Лицо Михаила Ивановича бледно.

— Ну, так что же вы, голубчики мои родные! — раздается его тихий голос.—Мне, что ли, помещику смоленскому, учить вас, каким должно мужика изображать?!

Тишина. Опущенные головы. Осип Афанасьевич Петров выступает вперед.

— Благодарим вас, Михайло Иванович, за науку, — низко кланяется он Глинке...

Большой театр в С.-Петербурге
(Со старинной литографии)

Просветлевшее лицо Михаила Ивановича. Сияющие глаза.

— Ну-с, еще разок! — стучит он палочкой по пульту,— нумер осьмнадцатый!

Взмах палочки. Оркестр. Хор. Певцы. Сквозь кору чуждых привычек проступает природная правдивость пластики. Простой жест, душевная интонация... Лицо Михаила Ивановича исполнено величайшего удовлетворения.

— Так! — то и дело покрикивает он. — Хорошо-с!

— Браво... брависсимо caro mio! — кричит Катерино Альбертович где-то в темной глубине зала.

Музыка. По среднему проходу театра, ступая длинными журавлиными ногами, торопливо шагает барон Розен. На лице его написана преглупая торжественность.

— Цум тайфель! — ругается он, споткнувшись о какое-то кресло. Подойдя к Михаилу Ивановичу, немец склоняется над его плечом.— Поздравляю вас с радостный событий!—захлебывается он. Михаил Иванович, слегка кивнув немцу головой, не обращает далее на него никакого внимания. — Превосходно! — покрикивает он и в совершенном раже машет палочкой. — Его императорский величество, — упорно тычет немец Михаила Ивановича сухим пальцем в плечо, — по моему представлению разрешил посвятить себе наша опера... С этого момент, согласно желаний их императорский величество, опера наша именуется не Иван Сусанин... оно именуется «Жизнь за царя»! Дас ист колоссаль!!!

До сознания Михаила Ивановича, увлеченного тем, что происходит на сцене, смысл сказанного немцем доходит не сразу...

— Так, так... — он продолжает еще некоторое время дирижировать, но вдруг, сообразив все, резко поворачивается к немцу: — Что-с?! — кричит Михаил Иванович и палочка падает у него из рук.

*

Трубы. Виолончели. Увертюра к Сусанину.

Афиша. «На Большом театре сегодня, в пятницу 27 ноября 1836 года, российскими придворными артистами представлено будет в первый раз «Жизнь за царя» — оригинальная большая опера с эпилогом, хорами и танцами».

Катерино Альбертович Кавос машет палочкой с особым жаром. В петлице его парадного фрака орден святого Владимира. Лица музыкантов тоже по-особому значительны и торжественны.

Музыка несется над переполненным залом, где еще не все расселись, где беспрестанно хлопают двери лож, где множество свечей, зажженных в люстрах и канделябрах, отбрасывают на лица фантастические отблески.

Музыка доносится на сцену сквозь тяжелую занавесь. Тихонько покашливая, занимают свои места хористы Осип Афанасьевич Петров, прильнув к круглому отверстию в занавеси, часто крестится, поглядывая в зал.

Музыка несется по лестницам, заставляя опоздавших ускорять шаги. Музыка доносится и в гардеробную, где перед зеркалом охорашивается Марья Петровна.

— Скорее, Марья Петровна! Поторопитесь, голубушка! — топчется около супруги Михаил Иванович.

— Вы мне мешаете, Мишель! — шепелявит Марья Петровна, оттянув нарумяненную щечку и поправляя отставшую было премиленькую мушку.

— Ах ты, господи, боже мой! — стонет Михаил Иванович, прислушиваясь к звукам музыки. — Увертюра-то давно уж началась!..

Маменька Луиза Карловна, оправляя дочернее платье, бросает на Михаила Ивановича презлой взгляд и нарочито медленно возится с какими-то рюшками да бантиками...

Ульяныч, нагруженный шубами, шалями, головными уборами, тихонько вздыхает, переступая с ноги на ногу. Михаил Иванович бегает по гардеробной.

Над театром уже несутся последние такты увертюры, когда Михаил Иванович, сопровождаемый семейством, бомбой влетает в свою ложу. Буря аплодисментов, овация поднявшегося на ноги зала встречает Михаила Ивановича... Совершенно ошеломленный, ничего не соображая, Михаил Иванович застывает, вцепившись в барьер ложи. Впрочем, Михаилу Ивановичу почти тотчас же становится ясно, что лорнеты, бинокли, подзорные трубки направлены в сторону, противоположную от него. Прищурившись, Михаил Иванович глядит туда же, куда глядят все, и видит царя.

Царь только что появился в своей ложе и благосклонно принимает выражения верноподданнического восторга. Изящным и легким жестом прекратив овацию, царь опускается в кресло. Шуршание платьев, скрип кресел...

Занавес пошел вверх.

Лапти, бороды, драные кафтаны... На сцене мужики. Мужики поют. Всего удивительней, что поют они нечто свое, совершенно как будто бы мужицкое. По залу легким шорохом сразу же проносится недоуменный шопот.

В бурю, во грозу
Сокол по небу
Держит молодецкий путь...

протяжно поют мужики.

Шопот разрастается... Волна его смутным гулом катится от партера к ложам. В зале кое-кто уже подымается с места, чтобы получше разглядеть мужиков, забравшихся на сцену.

В бурю на Руси
Добрый молодец
Песню русскую ведет...

поют мужики. Зал колышется. Смешки. Удивленные, насмешливые, ехидные физиономии. Склоненные друг к другу головы. В зале уже порядочно шумно.

Глинка бледен. В глазах его явный испуг. Рука беспокойно движется по бархату барьера. Сцена. Мужики...

Известный певец Осип Афанасьевич Петров (1807—1878) — первый исполнитель роли Ивана Сусанина

О. А. Петров в роли Сусанина:
«В мой смертный час
Ты подкрепи меня»

Царская ложа.

— Александр Христофорович! К чему относится шум сей? — обращается царь к Бенкендорфу, чуть повернув свою голову в зал.

— Мужики, ваше величество! — указывает Бенкендорф на сцену.

— И что же?

— На придворном театре подобное зрелище, ваше величество, публике непривычно! К тому же музыка достаточна груба и простонародна!

— Так! — царь обращает выпуклые глаза к сцене.

— Лягу за царя, за Русь! — выступив вперед, поет корифей хора.

Царь простирает к сцене огромный палец, украшенный драгоценным перстнем:

— Мужик, произносящий сии слова, уже не мужик, а верноподданный! — изрекает царь фразу историческую.— Музыка же, Александр Христофорович, особого значения не имеет! Важен сюжет!

А в зале веселятся уже совершенно откровенно. Фаддей Венедиктович, отдувая толстые щечки, с шумом нюхает воздух. Фаддей Венедиктович, приготовив «мо», жаждет внимания.

— К чему, Фаддей, принюхиваешься? — наконец обращаются к нему.

— Как же-с! Прелыми онучами пахнет-с! — произносит Фаддей с восторгом и прыскает. Хохот... Фаддей бросает подобострастный взгляд в царскую ложу и вдруг бледнеет, сгибается, становится совершенно незаметен.

Царь, встав над барьером и пристально глядя в зал, тяжело бьет в ладоши. Мгновенно в зале наступает полнейшая тишина. Все головы поворачиваются к царю. Царь бьет в ладоши. Тишина... Но вот, в разных углах театра возникают робкие, осторожные хлопки.

Царь бьет в ладоши... Хлопки становятся громче... еще громче... Царь неукоснительно бьет в ладоши... И вот уже, пригнувши спины, спрятав головы в плечи, аплодируют все, кто сидит в зале.

И яростней всех, пыхтя и отдуваясь, аплодирует Фаддей Венедиктович. Сосед его, аплодируя, склоняется к нему.

— А ты чего аплодируешь, Фаддей? Или иначе запахло? — задает он ехиднейшим шопотом вопрос.

— А вот надобно аплодировать, я и аплодирую! — яростно огрызается Фаддей Венедиктович.

Михаил Иванович разглядывает зал, пораженный происходящим... За его спиной сияющие глазки Марьи Петровны и надутая спесью физиономия Луизы Карловны... Неожиданно Марья Петровна толкает маменьку локотком. Партер. Три красавца кавалергарда. Слегка аплодирующие ру-

ки в белых перчатках, и нагло направленная на Марью Петровну подзорная трубка. Марья Петровна, медленно поднимающая лорнет, в мутном кругу увеличительного стекла. Михаил Иванович, поднеся бинокль к глазам, поворачивается во все стороны... И всюду видит он подобострастно обращенные к царской ложе физиономии и плещущие руки. Вдруг бинокль вздрагивает в руках Михаила Ивановича. Слегка подавшись вперед, Михаил Иванович застывает, устремив бинокль в одну точку. В глубине темной ложи, там, где чьи-то мундиры и прекрасная покатость женских плеч, Михаил Иванович видит Пушкина. Пушкин не аплодирует. Скрестивши руки на груди, он с брезгливым интересом разглядывает зал. Михаил Иванович, не отрываясь, глядит на Пушкина. И он замечает, как изменилось его лицо, как на лице этом с годами проступили глубокие морщины, как горькая складка навсегда утвердилась в уголке около рта.

А. Я. Петрова-Воробьева (1816—1901) — первая исполнительница роли Вани

Пушкин. Лицо его вдруг кривится в неприятной гримасе. Как будто бы на язык ему попало что-то до крайности противное. Он хмурится, лоб его покрывается мельчайшей сеточкой морщин, он решительно поворачивается к сцене, ладонью как бы отгородившись от зала.

И сразу мощный поток музыки. Следующие друг за другом отрывки хоров, ансамблей, арий... Музыка.

А в зале физиономии, тайно скучающие и потому преувеличенно внимательные. Зевки, спрятанные в стоячие воротнички, в обшлага рукавов. Аплодисменты, вспыхивающие лишь на верноподданнических репликах и сопровождаемые подобострастными взглядами в царскую ложу. И лицо Михаила Ивановича, постоянно обращаемое и обращенное к Пушкину. К Пушкину, который не аплодирует, к Пушкину, внимательно следящему за всем происходящим на сцене. К Пушкину, чьи губы каждый раз, как возникают в зале аплодисменты, трогает мимолетная гримаса. А музыка движется непрерывным потоком. А из-за плеча Михаила Ивановича Марья Петровна ведет сложнейшую дуэль взглядами с кавалергардом в партере... Несутся в мазурке пары, звенят шпоры, и снова мужицкая походка Осипа Афанасьевича Петрова, снова задушевная стихия русской мелодии.

И разговоры в ложах, в партере...

Первый разговор. Одоевский (узкие плечи, высокий лоб, умные серо-голубые глаза. Взволнованный глуховатый голос):

— ...А я утверждаю, господа, что с оперой глинкиной является в искусстве стихия совершенно новая! Начинается новый период истории искусства, период музыки русской...

Голова Булгарина, неожиданно поднявшаяся над соседней ложей.

— Как известно, — потирает Фаддей короткие ручки, — в музыке открыть нечто новое невозможно-с! Все давно существует! Берите и пользуйтесь!

Голова Фаддея исчезает.

Второй разговор. Два сиятельных старца, склонивши головы к Жуковскому.

— Первый: Нет-с, Василий Андреевич, решительно не разделяю восхищения вашего!.. Сюжет, правда, благонамеренный, но музыка, извините-с, кучерская!..

Подобную музыку в каждом трактире можно услышать!.. — шипит второй старец. — Не пристало лицу просвещенному...

— Ах, господа! — устало перебивает старца Жуковский.

Аплодисменты. Царь бьет в ладоши. Яростно аплодирует Фаддей Венедиктович. Склонив головы и злобно поводя глазами, аплодируют старцы... И опять лицо Глинки, обращенное к Пушкину. И попрежнему не аплодирует Пушкин. Попрежнему внимательный взгляд его устремлен на сцену и лицо его кажется Михаилу Ивановичу непроницаемым.

И опять поток музыки.

Непрерывное развитие оперы. И вот, наконец, трагическая кульминация всей драмы. Акт четвертый. Темная сцена. Лес, занесенный снегом. Поляки. Речитатив Сусанина: «Путь мой прям...». Притихший театр. Михаил Иванович в крайнем волнении касается своего хохолка. На лице у Пушкина величайшее напряжение... Весь подавшись вперед, он глядит на сцену.

И Михаилу Ивановичу кажется, что глаза Пушкина теперь глядят добрее... Руки Михаила Ивановича движутся по бархату барьера все беспокойнее и беспокойнее.

Ты придешь, моя заря,
Взгляну в лицо твое,
Последняя заря...

Над театром несется густой и прекрасный голос Петрова. Потрясающая трагической силой предсмертная ария Сусанина. По лицу Осипа Афанасьевича катятся настоящие, совсем не театральные слезы... Тишина... И Михаил Иванович видит, как Пушкин подносит палец ко рту, как, закусивши ноготь, он тотчас же спохватывается и рука его тянется к курчавым волосам... Сусанинская ария несется над театром... Ария приходит к концу.

— ...«В мой смертный час ты подкрепи меня!..» — замирает дрожа от неподдельного искреннего чувства голос Осипа Афанасьевича. И Осип Афанасьевич опускает голову на грудь...

Тишина... И потом буря аплодисментов. Аплодисментов, коих Михаил Иванович как бы и не слышит, потому что он глядит только на Пушкина, с затаенным, но огромным ожиданием... И вот из груди Михаила Ивановича вырывается вздох счастливейшего облегчения, ибо он видит, как Пушкин, хмуря лоб, но подняв руки над барьером ложи, аплодирует, чуть-чуть касаясь ладони левой руки кончиками пальцев правой... Необычайная радость охватывает Михаила Ивановича. Сам того не заметив, он медленно подымается со своего места. Радость безудержно светится в глазах его, устремленных к Пушкину. А Пушкин, аплодируя, сосредоточенно оглядывает партер и ложи, как бы разыскивая кого-то в пестрой толпе. И вот, наконец, Пушкин и Глинка встречаются взглядами... И Пушкин тоже подымается со своего места и аплодирует Глинке, протянув к нему руки.

Привычным жестом касается Глинка хохолка, откидывает голову назад, выпрямляет грудь, засунув палец за пройму жилета.

И сразу же разрывает воздух «Слава», заключающая оперу. Звенят трубы, гудят колокола, «Славься, славься, наш русский царь» гремят хоры.

Но не к царю несется слава.

Она венчает великих сынов России.

Глинка с гордо откинутой назад головою. Пушкин, скрестивший руки на груди. И никого больше!

Так обрел, наконец, Глинка Пушкина.

✲

И вот, Михаил Иванович уже держит Пушкина за руку, счастливо взглядывая ему в глаза. Какой-то очередной вертиж в самом разгаре. Во всех углах небольшой гостиной равномерный и неумолчный шум разговоров. Общество уже давно разбилось на несколько кружков, и в каждом идет своя, отличная от другого жизнь. В темный угол, отгороженный от гостиной трельяжем, куда уединились Пушкин и Глинка, доносятся звуки, схожие с отдаленным шумом большого мельничного колеса.

— Нет, нет, голубчик мой, Александр Сергеевич! От вас и только от вас зависит вся дальнейшая судьба моя!— настойчиво говорит Глинка, приблизив голову к самому лицу Пушкина.

Михаил Иванович преисполнен счастливейших надежд и ощущений... В счастливом своём эгоизме Михаил Иванович не замечает, какой рассеянной задумчивостью охвачен Пушкин, как беспокойство, отражаясь в глазах, невольно заставляет дергаться уголки его губ.

— Однако... почему именно Руслан и Людмила?! — Право не знаю, стоит ли обращаться к грехам молодости? — рассеянно произносит Пушкин и бросает быстрый взгляд через голову Михаила Ивановича куда-то в дальний угол гостиной. Там, в туманном мареве колеблется воздух от жара множества свечей... Там плечи Натали и чьи-то эполеты...

— Да поймите, родной вы мой! — ерошит волосы Михаил Иванович. — От мысли сей мне уж никак не отстать! Поэма ваша у меня вот здесь! — ударяет Михаил Иванович себя по груди. — Я ее пупком чувствую-с! — восклицает он с таким искренним отчаянием, что Пушкин, покосившись на него, не может сдержать невольной улыбки, чуть тронувшей его губы. Впрочем, лицо его тотчас же мрачнеет и он опять переводит беспокойный взгляд все в тот же угол гостиной.

— Нет, вы только сами посудите, каково раздолье-то! Во-первых, сюжет совершенно национальный, наш, русско-сказочный! А мне уж, Александр Сергеевич, после первенца моего отступать не годится! К тому же собраны в поэме вашей характеры почти всех племен, населяющих Россию! Да, о чем тут говорить! Лучшего сюжета для музыки и вообразить-то невозможно!

Михаил Иванович ораторствует с таким увлечением, что Пушкин невольно поддается ему. Отвлекшись на мгновение от каких-то невеселых мыслей, он глядит на Глинку и в глазах его появляется настоящий интерес.

— Однако... — морщит он лоб, — возможно ли поэму лирическую перевести в драматический род?

Но Михаил Иванович не дает ему даже закончить.

— Вот в том-то и дело, что сама опера предполагается мною полностью в характере лирическом! — убежденно говорит он.

— Так, так! — с интересом поглядывает на него Пушкин. — Все же, мне кажется, что многое в поэме надобно будет переделать на иной лад.

— А это уж, как вам будет угодно, так и поступайте! Воля ваша для меня закон! — восклицает Глинка. — Ах, Александр Сергеевич, Александр Сергеевич! — рука Михаила Ивановича тянется к хохолку, — да я об счастии таком может всю жизнь мечтал!..

Ясная улыбка, вдруг озарившая лицо Пушкина, делает его прекрасным.

— Ну что же... — ласково говорит он. — Так уж и быть, попытаемся!.. Если... если... — глаза его опять туманятся.

— Что-с?! — Михаил Иванович впервые замечает в поведении Пушкина нечто странное.

Пушкин глядит на него в нерешительности. Кажется, будто он неожиданно скажет что-то, совершенно не имеющее отношения к предшествующему разговору. Но в эту самую минуту целая стайка девиц, появившись из-за трельяжа, щебеча, окружает Глинку и Пушкина. Пушкин, вздрогнув, делает шаг назад, но потом лицо его складывается в привычную любезную улыбку. Девицы же, не обращая на него внимания, накидываются на Михаила Ивановича.

— Мосье Глинка, Михаил Иванович.., по́лечку... пожалуйста, по́лечку! — лепечут они все разом и, подхватив Михаила Ивановича под руки, тащат его за собой.

— Но как же так? Мадемуазель... мадемуазель... — Михаил Иванович несколько ошеломленный упирается, косясь на Пушкина.

— Нет... Нет! — лепечут девицы. — И не подумайте отказываться... нам полечку... только одну полечку!

Что-то продолжает смутно беспокоить Михаила Ивановича. Он глядит на Пушкина. Но Пушкин так вежливо скалит зубы, а Михаилу Ивановичу так не хочется разбить в самом себе то состояние величайшего счастья, каким преисполнил его разговор с Пушкиным, что он невольно отбрасывает от себя беспокойство и, счастливо улыбнувшись, поддается девицам, увлекающим его за собой.

— Ну, ну! Разбойницы! — добродушно посмеивается он.

Девицы, подталкивая его, оживленно щебечут. Задержавшись у трельяжа, Михаил Иванович бросает последний взгляд на Пушкина. Все тот же вежливый оскал зубов.

— Так помните же, Александр Сергеевич! — восклицает Михаил Иванович. — Всецело предаюсь в руки ваши!

Склоненная голова Пушкина, его улыбка на долгие годы запомнятся Михаилу Ивановичу...

Пушкин еще мгновение видит счастливое лицо Глинки. Лепет девичий замирает вдали... Пушкин один. Лицо его тотчас же становится сумрачным. В руках его смятая записка, которую он достал из-за обшлага фрака. Возникают назойливые звуки дурацкой польки. «Нижеподписавшийся извещает г-на Пушкина, что он будет ждать у себя до 11 часов вечера лицо, коему поручено все касаемое дуэли, долженствующей состояться завтра. Виконт Д'Аршиак. 26 января 1837 года».

Голова Михаила Ивановича, откинутая назад. Подпрыгивающий хохолок, взлетающие над клавишами руки.

Выкрики кавалера, ведущего польку. Мчащиеся по паркету гостиной пары...

Эполет кавалергарда, склоненный к плечу Марьи Петровны, мутный взор, жаркий шопот у розового ушка:

— Мари! Сердце мое навсегда распрощалось с покоем! Я люблю вас, Мари!

Счастливое, пылающее личико Марьи Петровны склоняется к блестящему мундиру. Хриплый шопот:

— Очаровательница! Неземное блаженство мое!

А пары мчатся, идиотски и однообразно подпрыгивая.

И руки Михаила Ивановича взлетают над клавиатурой все выше и выше.

Измученное лицо Пушкина, задумчивый взгляд, устремленный вдаль.

Счастливейшее лицо Михаила Ивановича. Вихрь польки вокруг становится все стремительней и стремительней...

✲

Потом приспущенные шторы. Шелк пухового одеяла. И головка Марьи Петровны, откинутая на подушки. Марья Петровна грезит о чем-то необыкновенно приятном. Марья Петровна улыбается сквозь сон.

В спальню врывается Михаил Иванович. Вид его страшен. Халат распахнут.

— Марья Петровна! — кричит он, нелепо размахивая руками. — Пушкина убили!

Марья Петровна, на мгновение приоткрыв глаза, бессмысленно глядит на Михаила Ивановича. Перевернувшись на другой бок и подложив пухлую ручку под щечку, она тотчас же опять засыпает...

Михаил Иванович глядит на нее в ужасе, из груди его вырывается стон. Повернувшись, он бросается вон из спальни.

☆

Тусклый зимний петербургский день. Морозный туман и в тумане повисший над городом багровый шар солнца. Ветер метет снег по булыжникам мостовых.

На Мойке, перед домом Волконского, громадная, застывшая в сумрачном молчании толпа... Народ пришел поклониться праху Пушкина. Люди разных чинов и званий. Шинели, бекеши, чуйки, зипуны, чиновничьи фуражки, капоры, платки... Склоненные головы, тоненький девичий плач.

Михаил Иванович с трудом прокладывает себе путь в толпе. Цилиндр на голове его сбит набок. Полы непомерно длинной шубы треплет ветер. Руки Михаила Ивановича трясутся, губы дрожат... В глазах тоска. Никого и ничего не замечая, Михаил Иванович минует холодные сени, где толпится народ. Большая комната. Завешенные окна. Полумрак. Темная фигура пушкинского камердинера Никиты. В руках у него восковые свечи. Михаил Иванович, ворвавшись в комнату, получает из рук Никиты свечу, делает несколько шагов, останавливается, глядит в полумрак. Дверь — и там, за дверью, в в темной глубине мерцают свечи в высоких шандалах, озаряя полки с книгами. Там что-то неясное, скрытое за спинами друзей, столпившихся в дверях. Там бормочущий старческий голос священника и тихие ответы певчих «Со святыми упокой, христе, душу раба твоего...» Михаил Иванович видит, что все опускаются на колени. И он тоже падает на колени и грудь его разрывает глухой плач...

Беспомощно оглядываясь вокруг, сквозь слезы, туманящие глаза, он замечает рядом с собой уже позабытый, но бесконечно знакомый абрис женского лица. Прядь белокурых волос, чуть тронутых сединой, выбивается из-под шапочки Анны Петровны Керн. И рядом коленопреклоненная тонкая девичья фигура. Нежное худенькое личико. Огромные чистые глаза.

Тихонько поют певчие. Все подымаются с колен.

Михаил Иванович осторожно помогает Анне Петровне подняться. Тихонько становится он между Анной Петровной и Катенькой, берет их под руки.

И они принимают его, ничуть не удивившись.

— Это вы? — шепчет Анна Петровна. — Какая встреча! Катенька, ангел мой!

Катенька передает матери платочек. Анна Петровна тихонько всхлипывает.

Дрожит восковая свеча в руках Жуковского. Поют певчие, бормочет священник. Тоненькой струйкой вьется дымок ладана. Михаил Иванович, Анна Петровна и Катенька стоят, прижавшись друг к другу. Катенька, заметив в руках Михаила Ивановича, так и не зажженную свечу, подносит к ней свою; теплится, загораясь, пламя.

— Ах, Катя, Катенька! — шепчет Михаил Иванович, — какая вы большая стали!

Катенька глядит на Михаила Ивановича, глазами полными слез: — Вот я и плачу! — говорит она.

— Богородица безневестная, верных спасение... — несутся прозрачным потоком голоса певчих. Все расплывается.

Проступает край рабочего стола Глинки. Свеча бросает неровный свет на пожелтевший лист со стихами, писанными рукою Пушкина. И рядом листок с рисунком, набросанным когда-то девочкой Катенькой: бурные волны, челн, три фигуры. Михаил Иванович разглядывает катенькин рисунок. Он еще не раздевался, придя с улицы. На плечи его накинута шуба. На голове цилиндр. Михаил Иванович, оглянувшись вокруг, прижимает рисунок к губам своим, потом, взявши в руки лист со стихами Пушкина, он встает и быстро подходит к фортепиано. Нагнувшись над фортепиано, Михаил Иванович открывает крышку, он делает было движение плечами, как бы желая скинуть шубу, но вдруг внимание его привлекает мужской бархатистый смех, доносящийся с женской половины.

Дверь в спальню Марьи Петровны. Из-за двери доносится мужской смех и воркующий голосок супруги Михаила Ивановича. Михаил Иванович, подойдя к двери, чуть-чуть приоткрывает ее. Девка, сидевшая на полу в дверях, просыпается, вскакивает, смотрит на Михаила Ивановича ошалелыми глазами, бессмысленно машет руками:

— Нишкни, нишкни! — бормочет она.

Удивительная картина представляется глазам Михаила Ивановича. В креслах сидит, развалившись по-хозяйски, красавец кавалергард. Лицо его чем-то знакомо Михаилу Ивановичу. Супруга, Марья Петровна, устроившись на подлокотнике кресла, нежно опершись одной ручкой о плечо кавалергарда, накручивает его локоны на пальчики другой. Маменька Луиза Карловна, обернувшись спиной к дочке и ее любовнику, сидит в стороне и что-то вяжет на спицах. Михаил Иванович, пораженный, глядит некоторое время на эту картину совершенного семейного счастья... Потом он очень осторожно прикрывает двери, тихонько пятится назад. Девка глядит на него вылупленными от ужаса глазами. Пятясь, выбирается Михаил Иванович из комнаты и, повернувшись, бежит прочь, стараясь не очень стучать ногами. Сбежавши по лестнице, Михаил Иванович приоткрывает двери в людскую. Гул голосов доносится оттуда.

— Ульяныч! — тихонько манит он пальцем.

Ульяныч появляется в дверях:

— Здесь я, Михаил Иваныч!

Он встревоженно глядит на барина.

— Ульяныч! Пойдем отсюдова! — Михаил Иванович щиплет руку Ульяныча.

— Куда-с? Михаил Иваныч? — недоумевает Ульяныч.

— Куда глаза глядят! — с необыкновенной тоскою произносит Михаил Иванович и как в детстве прижимается к груди Ульяныча.

— Сей момент! — деловито говорит Ульяныч, вдруг сразу все сообразив.

☆

Фонарщик, засветив фонарь, опускается со своей лесенки. Фонарь отбрасывает тусклое пятно света. Две фигурки проходят под фонарем. Одна маленькая, в непомерно большой шубе. Другая в кафтане — длинная и нескладная. Михаил Иванович бережно прижимает к груди своей папку. Ульяныч в одной руке волочит виолончель в деревянном футляре. В другой руке у него небольшой узелок. Они идут вдоль улицы. Они исчезают в морозной

мгле. Сыплет легкий снежок, покрывая землю чистой белой пеленою.

— Катенька, я пришел рассказать вам жизнь свою! — Михаил Иванович стоит на пороге катиной комнаты. К груди прижимает он папку. На плечах его, на воротнике шубы белым пухом лежит снег.

Катенька приподымается с кресла у камина. Плед, прикрывавший ее озябшие ножки, сползает на пол. Синий огонек вьется по углям. В дверях, ведущих в соседнюю комнату, тихонько появляется Анна Петровна. Она стоит, прислонивши голову к косяку.

Михаил Иванович за фортепиано. Прозрачные чистые звуки дрожат и замирают в воздухе. Скинутая на пол шуба. Голова Михаила Ивановича. Взгляд, устремленный мечтательно вдаль. И тихий, чуть хрипловатый голос:

Я помню чудное мгновенье
Передо мной явилась ты...

с необыкновенным чувством поет Михаил Иванович.

Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

И вот, словно рассказ о целой жизни человеческой, причудливым роем возникают виденья... Облака над Невой. Маленькая большеглазая девочка, дремлющая на руках Михаила Ивановича, уткнувшая русую головку в его плечо. Лодка на темных волнах. Пушкин, склонившийся из-за спины к хохолку.

В томленьях грусти безнадежной,
В тревогах шумной суеты,
Звучал мне долго голос нежный
И снились милые черты.

...Кружатся пары в медленном вальсе. Молодой человек в синем фрачке у колонны. Гусар Костя. Пламя пунша. Засученные рукава рубашек. И опять милое детское личико, задумчивые глазки. И птицы за вольером. И голова молодого Глинки, склоненная над фортепиано...

Шли годы. Бурь порыв мятежный
Рассеял прежние мечты,
И я забыл твой голос нежный
Твои небесные черты.

Лицо Михаила Ивановича. Полузакрытые глаза, чуть дрожащие ресницы. Личико Катеньки-девочки... Тонкая прядка волос. Улыбка Рылеева. Силуэт виселицы. Туманная мгла. Возок, уносящийся в морозную даль...

В глуши, во мраке заточенья
Тянулись тихо дни мои.
Без божества, без вдохновенья,
Без слов, без жизни, без любви...

В глазах Михаила Ивановича безотрадная тоска.

И призраки встают один мучительнее другого. Кокетливая головка Марьи Петровны, украшенная померанцевым веночком. Марья Петровна в халате, заламывающая ручки над головой. И склоненные подобострастные спины. И царь на пороге в зал. И каменный Розен, и хохочущая рожа Булгарина, и кавалергард, развалившийся в кресле. И опять детское, задумчивое личико.

Но вот, словно яркий луч солнца, возникает, разгоняя призраки, первоначальная мелодия.

В душе настало пробужденье
И вот опять явилась ты...

звенит голос Михаила Ивановича.

Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты!..

Вступают скрипки, виолончели. Прозрачный поток оркестра. И Катенька, живая, настоящая, у камина. Добрая улыбка на устах. Глаза, сияющие ласковым светом.

Вдохновенное счастливое лицо Михаила Ивановича. Со страстным чувством поет он заключительную строфу романса:

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь,
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь!

Наполненные слезами глаза Анны Петровны. С нежностью и жалостью глядит она на Катеньку. Потом тихонько скрывается за дверью. Музыка. Михаил Иванович на коленях перед Катенькой. Не отрываясь, глядят они друг другу в глаза. И Катенька ласково проводит рукой по его волосам.

— Бедный вы мой, бедный!.. — шепчет она.

Михаил Иванович опускает голову, зарывается головой в катенькины колени. И Катенька склоняется к нему.

Вдруг кашель, тихий, но мучительный сотрясает ее грудь. Кашель душит ее. Она не может справиться с ним. Откинув головку, закрывши глазки, незаметно лишается она сознания. Вскочивши на ноги, Михаил Иванович глядит на нее с ужасом. Он прижимает ее бедную головку к своей груди, беспомощно озирается по сторонам. Уже Анна Петровна хлопочет над Катенькой, что-то подносит к ее губам.

— Анна Петровна... Что же это такое? Голубушка! — бормочет Михаил Иванович и руки его дрожат.

— Медленная чахотка, друг мой! — печально шепчет Анна Петровна. — Воздух здешний ей вреден. Придется снова покинуть Петербург...

Катенька открывает глазки.

— Я все слышу! — спокойно говорит она и обращает счастливый взор на Михаила Ивановича. — Ничего, друг мой! — протягивает она ему слабенькую ручку. — До весны время мое!.. А, значит, и ваше... — и она отдает Михаилу Ивановичу другую ручку.

Сразу возникают воздушные звуки вальса-фантазии. Так встретился Глинка с великой любовью.

Словно вальс, легкий и прозрачный, несутся, проплывают, тают дни, ночи, туманные рассветы, что приходят на смену ночам, заснеженные решетки каналов, горбатые мостики, тихие ночные улицы, фонари...

И всюду Глинка и Катенька.

То появляется он об руку с ней в голубом морозном тумане. То медленно проходят они вдоль заснеженной набережной, скрываясь в туманной мгле, облекающей все вокруг в неопределенные и фантастические формы.

То застает их тихий вечерний час на скамейке в Летнем саду, где статуи покрыты снегом, где ветви серебрятся инеем, где снег тает капельками на катином лице.

А то благосклонно глядят на них из-под пушистых снежных шапок сторожевые львы, те самые, под которыми когда-то впервые нашел Глинка Катеньку-девочку.

Над ними небо. Иной раз ясное, иной раз покрытое серым войлоком туч. А иной раз ничего не видать за падающими хлопьями снега.

И так проходят они сквозь дни, ночи, улицы...

Маленький человечек, путающийся в непомерно большой шубе, и доверчиво прижавшаяся к нему стройная девичья фигурка. Нежные ее ручки всегда в руках его. И чистым светом сияющие глаза, от которых не оторваться, милый девичий профиль то ласковый, то задумчивый, то чуть печальный, но всегда бесконечно родной и близкий. А вальс несется, то замирая, то страстно звеня. Вот вступает он в спор с вьюгой, взметающей снежные вихри. Завывая, несется над крышами ветер. Сквозь хаос вьюги мерцающее ласковым светом небольшое окошко. Проступают прозрачные звуки фортепиано. Катина комната.

Михаил Иванович за фортепиано, наигрывающий вальс. Огонек в камине. Катенька, протянувшая ножки к камину, зябко кутающая худенькие плечи в платок. Катенька, не сводящая любовного взора с хохолка Глинки.

Первая страстная тема вальса певуче располагается под его пальцами. И он, как всегда, тихонько урчит, изображая только что смолкнувший оркестр. Вдруг Катенька встает. Быстрыми легкими шагами подходит она к фортепиано, обвивает ручками своими шею Михаила Ивановича, склоняет личико к его лицу, губами тянется к его губам, отдает ему свои губы... В глазах ее, вдруг потемневших, отражается будто бы только сейчас пробудившееся страстное чувство. Головка ее склоняется все ниже и ниже. Веки, трепетно дрожа, прикрывают глаза. Музыка. Вальс...

✲

Нева, вздыбившись, ломает лед. Льдины несутся, громоздясь одна на другую. Набухают почками ветви деревьев. Тают снега, несутся серые облака, отражаясь в лужах. Чахлая петербургская весна. Тусклый луч солнца, еле пробившийся сквозь серую муть неба. Воробьи прыгают по лужам, отряхивая с крылышек капельки воды. Воробьи чирикают на карнизах, на подоконниках. Воробьи щебечут за окном катиной комнаты. Катенька, укутанная в платки и пледы, полулежит в кресле у камина. Откинутая головка ее покоится на груди Михаила Ивановича. Личико ее стало совсем восковым. Ручка до того прозрачна, что кажется будто огонь камина светится сквозь нее.

— Ну, вот и весна пришла! И настала пора разлуки нашей, друг мой! — говорит Катенька. Голос ее слабее журчания самого маленького ручейка.

— Что вы, Катенька! Да как же так можно говорить-то! Что вы, любовь моя... — гладит Михаил Иванович ее по головке. — Вот отправитесь вы в теплые края, а я с вами... — он разбирает прядки ее русых волос.

— Нет, друг мой, этого не будет! — ласково, но твердо говорит Катенька и пристально глядит на Михаила Ивановича. Михаил Иванович делает было какое-то протестующее движение, но Катенька останавливает его, чуть-чуть приподняв слабую ручку. — Нет... нет! Не говорите ничего, дорогой мой! Я думала... думала... и все обдумала... И теперь точно знаю, как будет лучше... Слушайте, друг мой! — говорит Катенька, откинувши головку на подушки. — Я ведь совсем слаба стала... кто знает... — задумчиво поднимает она глазки. — Так что же вы, бедный, будете возиться со мною... Да вы и лекарство-то в рюмочку как следует быть накапать не сумеете! — вдруг лукаво улыбается она.

— Ах, Катенька, Катенька! Вы вот шутите... А разве в силах моих оставить вас?! — горестно восклицает Михаил Иванович. — Да без вас мне и жизни нету! И что у меня в жизни есть-то, кроме вас, милая вы моя!

— Ну, уж этого-то я не ожидала... Этого я и слышать не хочу! — огорченно качает Катенька головкой. — А музыка? А работа ваша?! Любимый вы мой! Помните историю Данта? Я, конечно, не Беатрича... — улыбается Катенька, — но вы — кто знает... во всяком-то разе жизнь ваша не только мне нужна... Жизнь ваша многим драгоценна...

— Ах, да что вы говорите, Катенька! — с отчаянием отмахивается Михаил Иванович.

— Говорю то, что думаю! — протягивает к нему Катенька ручки. — Пойдите сюда, милый, — шепчет она, и он опускается перед нею на колени, обнимает ее.

— Любить можно по-всякому! — говорит Катенька, поднявши глазки к небу. — И всякая любовь, если она истинна, прекрасна! Любимый вы мой, где бы я ни была, я всегда с вами!.. Чтобы ни случилось в жизни моей, все мысли мои только о вас! Всегда буду незримо за плечом вашим... Пока вы этого захотите!

— Нет, нет, Катенька... Я не могу так!.. Радость моя, любовь моя... Мне надобно ручки ваши гладить... Глазки целовать! — Михаил Иванович покрывает поцелуями катины глаза.

Рыдая, опускает Михаил Иванович голову на ее грудь.

— Катя, Катенька, жизнь моя, свет мой!

— Не плачьте, единственный мой! — гладит его Катенька по голове. — В песнях ваших будет биение сердца моего!

✲

Петербургская застава. Белая ночь. Поднятый шлагбаум. Дремлющий инвалид. Потрепанный шарабанчик. Обложенная подушками, полулежит Катенька на груди у Анны Петровны. Михаил Иванович бледный, растерянный, прижимает катину ручку к губам.

— Прощайте, друг мой! — шепчет Катенька, и, поглядев на Анну Петровну, тянет к нему бледные губки.

И Михаил Иванович не может оторваться от нее. Растерянно гладит он ее ручки. С тихой грустью глядит Анна Петровна на него, на Катеньку.

— Ну, пора! — говорит Катенька.

— Анна Петровна, голубушка... — бормочет Михаил Иванович, — храните ее, родная... — и он целует руки Анны Петровны.

Склонившись к Михаилу Ивановичу, Анна Петровна молча целует его в лоб.

— Трогай! — шепчет она вознице.

Шарабан двинулся. Некоторое время Михаил Иванович идет еще рядом с ним, держась за его край, заглядывает в катенькины глаза. Катенька улыбается ему сквозь слезы. Потом возница вытягивает кнутом пристяжных:

— Эх, милый!

И шарабан катится все быстрее и быстрее... Шарабан удаляется в белую муть.

Катенька, высунувши головку, глядит на Михаила Ивановича. Лицо ее, превращаясь в белое пятно, сливается с прозрачностью воздуха.

— Прощайте, Катенька! На всю жизнь останетесь вы ангелом моим! — кричит Михаил Иванович.

— Прощайте, друг мой! — еле доносится слабый катин голосок.

И Михаил Иванович остается один на дороге. Он опускает голову в руки, плечи его вздрагивают.

Вдруг в придорожных кустах защелкал первый весенний соловей. Все громче и звонче соловьиный цокот. Михаил Иванович медленно отнимает руки от лица. Все певучее и певучее рассыпает соловей свои трели...

✲

Опять маленькая комната. Опять щебечут за сеткой вольера птицы. Опять фортепиано, и маленький рабочий стол, и Ульяныч, наигрывающий на виолончели гаммы да упражнения. Михаил Иванович, пройдясь по комнате, подходит к зеркалу. В зеркале замечает он седину, чуть посеребрившую его виски.

— Стареем, Ульяныч! — трогает он пальцем висок.

— Стареем, Михаил Иваныч! Почему же нам не стареть? — охотно откликается Ульяныч.

Михаил Иванович, еще раз взглянув на себя в зеркало, быстро проходит к столу.

— Ну-с! — решительно говорит он. — Сообразим гимн во славу любви! — и рука его размашисто чертит.

«Руслан и Людмила
по Пушкину»...

И опять проступают в листах партитуры закорючки шестнадцатых, восьмых, четвертей...

Торжествующе гремит варварски грандиозная свадебная песнь, угловатый и дикий гимн богу любви:

Лель таинственный! Упоительный!
Ты восторги льешь в сердце нам!
Славим власть твою и могущество
Неизбежное на земле...

Сочетание хоров, оркестра. Мелодическая ясность, небывалые чудеса оркестровки.

И вот возникает лицо Глинки. Маленькая рука беспокойно движется по бархату барьера ложи. Голова, откинутая назад, прикрытые глаза, серебро седины в черных круглых бакенбардах, несокрушимый хохолок, вытянутые вперед и шевелящиеся в такт музыки губы. И нет для Глинки ничего в этом мире, кроме звуков, несущихся по театру.

...Постепенно проступает зал театра 1842 года, зал руслановой премьеры. Свечи, сияние драгоценностей, колышащиеся головы. Круглая голова Булгарина, не отрывающего бинокль от царской ложи. И как когда-то на премьере «Сусанина», тайно скучающие физиономии, зевки, спрятанные в обшлага рукавов... И физиономии, чего-то ждущие. Бинокли, лорнеты, подзорные трубки во множестве направлены в царскую ложу, на царя.

А со сцены несется исполненный неги хор дев Наины. Несутся пушкинские стихи:

Ложится в поле мрак ночной,
От волн поднялся ветер хладный,
Уж поздно, путник молодой!
Укройся в терем наш отрадный!

Царская ложа.

— Александр Христофорович! — поворачивает царь голову к Бенкендорфу, — никак не пойму, зачем понадобилось Глинке обращаться к сюжету глупой и непристойной сказки пушкинской.

— Знатоки утверждают, ваше величество, будто в сей опере Глинка решительно подвинул вперед русскую музыку, основы коей были заложены им в опере предшествующей!

— Сравнение неуместное! — морщится царь. — Разве трактует сюжет сей... — протягивает он палец к сцене, — о верности престолу? Или выражает он любовь подданных к своему монарху?

— Нет, ваше величество, он рассказывает просто о любви.

— ...В формах грубых и сладострастных, Александр Христофорович! Что же касается музыки... — царь, не кончив фразы, долго и протяжно зевает, чуть прикрыв рот рукою.

Голова Булгарина, как бы прикованная к царской ложе.

— Ну, как Фаддей, что скажешь? — склонившись над плечом Фаддея Венедиктовича, шепчет сосед его.

— Видишь ли! — убежденно и быстро говорит Фаддей, не сводя бинокля с царя. — Есть некоторые достоинства, однако есть и недостатки.. Скажем, если бы достоинства оказались сильнее недостатков, то недостатки бы не проступали, как недостатки, а явились бы в свой черед некоторым образом...

Бинокль вдруг вздрагивает в руках фаддеевых... Фаддей умолкает, вытягивает шею. В зале многие приподнимаются с кресел своих.

Царь, вставши во весь свой гигантский рост, недовольно глядит на сцену. Вдруг, широко раскрыв рот, царь уже совершенно откровенно зевает. Невероятная тишина в зале. Вытянутые шеи, замершие бинокли, лорнеты, трубки. Застывшее в ожидании лицо Булгарина. Обеспокоенный взгляд Жуковского. В кулисе Осип Афанасьевич Петров судорожно сжимает рукоятку бутафорского меча.

Царь, окинувши тяжелым взором застывший зал, резко поворачивается и покидает ложу, пройдя сквозь строй вскочивших на ноги свитских... Ложа тотчас же пустеет.

— ...Так что если говорить откровенно, оборачивает к соседу своему торжествующую физиономию Фаддей, — опера сия чушь и галиматья!

— Ну, теперь начнется! — безнадежно машет рукой Жуковский.

И точно, после мгновения тишины, зал театра сразу приходит в движение. По залу волною катится смутный рокот.

— Опера-то, ваше превосходительство, оказывается дрянь! — часто зевая и крестя рот, склоняется один превосходительный старец к другому превосходительному старцу.

— Да, графиня! — с трудом подавляя зевоту и склонивши к мраморному плечу полковничий эполет, важно говорит бывший гусар Костя. — Этого Глинку я в молодости знавал... впрочем, скоро я порвал с ним!.. Безнравственен... пьяница, в характере постоянное колебание сердца!..

— Да он, говорят, уж и жену свою бросил!

— Нет, застрелил из пистолета!

— Ах, нет, зарезал!

— А я, господа, Глинку этого сек бы да сек!.. — хрипит сквозь зевоту какой-то генерал, — да приговаривал бы: не пиши! не пиши! не пиши!

Гул в зале все растет и растет. Зевота, так долго таимая, разрывает теперь рты, вырывается из многих глоток с шумом, мычанием, стоном... В креслах потягиваются так, что слышен хруст костей. Дамские шали мелькают в воздухе.

А Михаил Иванович ничего не замечает, ничего не слышит, кроме музыки, несущейся со сцены.. Прикрывши глаза, всем существом своим отдается он музыке.

Ария Гориславы. Страстная скорбь об утраченном счастьи.

Любви роскошная звезда,
Ты закатилась навсегда...

Ласковая улыбка трогает губы Михаила Ивановича. И ему грезится Катенька, белая ночь, поднятый шлагбаум, милая улыбка сквозь слезы, шарабан, исчезающий в белой мгле.

Ужели мне
Во цвете лет
Любви сказать
Прости навек!

...Счастливое лицо Михаила Ивановича. Но вот в грезы его настойчиво вторгается отвратительный шип. Как будто бы целый клубок змей катится в придорожных кустах. Нехотя оторвавшись от мечтаний своих, Михаил Иванович открывает глаза. Ничего еще не понимая, он оглядывается вокруг, видит появившегося из глубины ложи и ставшего за его плечом Ульяныча, замечает необыкновенную озабоченность на его лице и переводит недоуменный взгляд в зал... Из зала несется гул и совершенно явственное шиканье. Шикают в креслах, в ложах. Шика-

ют с азартом, с непонятной злобой, вытягивая губы, приложив ладони ко рту.

Компания кавалергардов в ложе. Пышноусый красавец, переглянувшись с товарищами, приподымается с места и, вложив два пальца в рот, издает пронзительный свист. Осип Афанасьевич Петров, почти выступив из кулисы на сцену, в бессильной злобе топает ногами:

— Мерзавцы! Ах, мерзавцы! — стонет он.

И уже в разных концах театра раздаются свистки. Свистят тоненько, хрипло, нагло...

В совершенном удивлении глядит Михаил Иванович в зал.

— Что это, Ульяныч? — поворачивает он голову к Якову. — Никак свистят?

— Свистят, Михаил Иваныч! — с огромной горечью произносит Ульяныч.

Свист растет, свист становится все пронзительнее. Многие свистят, вскочивши на ноги, вытянувши шеи к ложе Глинки. И яростней всех, пыхтя и отдуваясь, свистит Фаддей Венедиктович.

— Ну, как, Фаддей, свистишь? — склоняется к нему сосед.

— А почему бы и не свистеть?! Надобно свистеть, я и свищу... — с упоением восклицает Фаддей Венедиктович.

— Опомнитесь, господа! — поднявшись в ложе, кричит Одоевский, — вы освистываете славу России!..

Но Одоевского никто не слушает. Свист...

Умолкает оркестр. Музыканты, поднявшись с мест, глядят в зал. Испуганно опустивши руки, пятится со сцены Гориславa.

Бледно лицо Михаила Ивановича. Глубокая морщина прорезала лоб его. Со спокойствием, почти противоестественным, оглядывает он зал. И всюду видит Михаил Иванович искаженные физиономии, бессмысленно злобные, тупые... Ульяныч из-за плеча Михаила Ивановича глядит в зал. Лицо Ульяныча выражает полнейшее презрение.

— Какое невежество, Михал Иваныч! — восклицает он, протянувши палец над залом.

Спокойное и даже чуть ироническое лицо Глинки.

— Эх! — машет рукой, задыхается от избытка разнообразных чувств Ульяныч, и вдруг из глаз его брызжут слезы. Горькая обида охватывает Ульяныча: — Голубчик мой! Мишенька... Михал Иваныч! Родной мой! Что же это?! — трясущимися руками притрагивается он к плечу Глинки, цепляется за обшлага его рукавов. — Подите! Покажитесь им! Поклонитесь... Может их стыд возьмет-с!..

— Нет, Ульяныч! — твердо говорит Михаил Иванович, — этих стыд не возьмет... Не им поклонюсь, друг мой!

Слезы текут по лицу Ульяныча.

— И не плачь, старик! — гордо откидывает голову, выпрямляет грудь Михаил Иванович. — Все это прахом ляжет, пеплом развеется... И мы с тобой успокоимся сном вечным, а музыка останется... Музыку на колени не поставишь! Кланяться и милости просить музыка не станет-с! И жить ей вечно! Ибо трудился я над нею по чувству и по любви!..

Постепенно вытесняя свист, заставляя его умолкнуть, возникает музыка.

— И настанет время...—обращается к ней и только к ней Глинка. — Когда достучится музыка в сердца человеческие! И узнают люди боль и счастье мое! И поклонятся музыке моей. Это говорю я, Михайла Глинка, потому что точно знаю... Быть так! А что не стяжали мы лавров в сей жизни, так на то наплевать!.. Я их ни на голове, ни в супе терпеть не могу-с!

Гремят оркестры, хоры... Глинка. Гордо откинутая голова. Грудь колесом. Палец руки, заложенный в пройму жилета, несокрушимый хохолок.

Слава великим богам,
Слава отчизне святой!

... Стремительно проступает зал дней наших, зал 1942 года.

Гремит финальный хор оперы «Руслан и Людмила». Громадный оркестр. Сцена. С благоговением внимают потомки музыке глинкиной...

Московская площадь. Колонны Большого театра, увенчанные квадригой.

Музыка несется над Москвою.

Да процветает в силе и красе
Наш край родимый в вечны времена!

Прекрасная голова Глинки. Благосклонно взирает Михаил Иванович на потомков своих.

Жизнь как искусство

О сценарии „Глинка"

М. Блейман

«Он, как историк, питает слишком большое почтение к действительности. Это мешало ему и в драматических произведениях, но там он спасался тем, что весь излишний исторический материал помещал в примечаниях. В романе же он не сумел найтись, и не мог отделаться от исторического запаса. Это весьма странно. Но как только появляются действующие лица, то поэт предстает перед нами во всей своей славе и заставляет нас вновь удивляться», — говорит Гете о романе Манцони «Обрученные». («Разговоры», т. II, П., 1905, стр. 16).

Критика Гете сохранила свою остроту и по сей час. Имея дело с историей, писатель всегда стоит перед опасностью или отвлечься от нее и создать в своем произведении внеисторический характер, и тем самым обессмыслить его, или же, будучи слишком почтительным к историческим фактам, убить искусство и превратить его в исторический трактат. Дело тут не только в дозировке подлинных фактов и вымысла. Вопрос значительно сложнее, чем установление пропорции подлинно исторического материала, который должен использовать художник, создавая историческое произведение. Дело в методе использования исторического материала, в том, как и какой материал используется в произведении искусства. Особенно остро стоит этот вопрос, когда речь идет о произведении биографическом, о таком, в котором достоверность происходящего подтверждается фактами биографии исторического героя, фактами, не выдуманными, а имевшими место в действительности.

С этой точки зрения понятны многие неудачи исторической литературы, кинематографической и театральной драматургии. Причины этих неудач многообразны. Неудачи эти объясняются рабским следованием истории, неким историческим эмпиризмом художника, в результате чего он становится простым пересказчиком исторических фактов, не пытаясь их осмыслить, не пытаясь их привести в систему, в то равновесие, которое всегда создает историческая концепция. Такое произведение всегда становится историческим обозрением, в котором герои, вымышленные или исторические, действуют только от случая к случаю. Оно напоминает пирог, состряпанный скуповатой хозяйкой, в котором начинка скрыта за жесткой и толстой коркой исторических фактов, вовсе необязательных для данного художественного произведения. Именно в этом Гете и обвинял Манцони.

Но это не единственная причина неудач. Художники часто позволяют себе свободу от истории. Они питаются часто скороспелыми аналогиями, иногда слишком прозрачными, для того чтобы в них сохранился историзм поведения и характера героя; они заставляют его действовать значительно более свободно, чем действовал бы герой исторический. Дело тут даже не в том, что герою приписываются поступки и мысли, которых он не совершал. Поступки могут быть изложены верно, мысли могут найти подтверждение в переписке и сочинениях героя, но трактовка этих поступков и мыслей, трактовка поведения и характера лишены историчности—герой оказывается современным, только переодетым в костюм исторического персонажа.

Перед Л. О. Арнштамом, автором сценария о жизни композитора Михаила Ивановича Глинки, стояла трудная и сложная задача. Ему пришлось погрузиться в материал большой сложности, больших исторических потрясений и драматизма. Время действия сценария — годы 1804—1842, годы царствования Александра I и Николая I, в которые произошли такие события, как война 1812 года и восстание декабристов, годы, в которые жили Пушкин, Лермонтов, Жуковский и Гоголь.

В истории России XIX века нет более драматической и более богатой крупными людьми, большими характерами эпохи. И в то же время нет, может быть, более изученного, более раскрытого в искусстве времени. О двадцатых и тридцатых годах прошлого века написано больше исторических романов, поставлено больше спектаклей и картин, чем о какой-либо другой эпохе в истории старой России. Кроме того жизнь Глинки, хотя и лишенная непосредственного исторического драматизма, как жизнь Рылеева, Пушкина или Лермонтова, изобиловала большим количеством исторических связей с этими героями истории русской культуры.

Воспитанник Кюхельбекера, товарищ Льва Пушкина, человек из кружка Кукольника, написавший оперу на пушкинский сюжет с согласия самого поэта, — во всех этих фактах биографии Глинки есть сложность и противоречивость, и прежде всего большая историческая насыщенность. И хотя с внешней стороны все это делает биографию Глинки как будто благодарным материалом для искусства, — это же является источником почти непреодолимых трудностей.

Легче всего сделать такую картину, как галерею исторических персонажей, легче всего было бы сделать Глинку обозревателем великих характеров и больших биографий эпохи — по картине разгуливали бы Пушкин и Кюхельбекер, уступая свое место Жуковскому, Булгарину, Кукольнику, Брюллову, Николаю I, Виельгорскому, Бенкендорфу и большому количеству других людей.

Тут слишком рабское следование истории, о котором говорил Гете, грозило бы тем, что из вещи исчез бы ее герой, исчез бы Глинка, растворившись среди исторических событий.

С другой стороны, можно было бы сделать Глинку таким героем, который оказался бы выше эпохи, выше всех людей эпохи, всех ее характеров, единственным героем времени, которым он на самом деле не был, потому что как ни велико значение Глинки в истории нашей культуры, все же его значение трудно сопоставить со значением Пушкина, который был первым человеком своего времени.

Л. Арнштам поступил как художник. Он избежал обеих этих опасностей, а также и той, которая возникает тогда, когда приходится иметь дело с изученным и описанным историческим материалом. Отбор, если он производится без плана, может привести к тому, что автор, вольно или невольно избегая пошлости и азбучности, погружается в материал редкий, экзотический, малоизвестный. Так, я должен сознаться, что подобным

недостатком страдал мой сценарий о Пушкине «Путешествие в Арзрум». Отталкиваясь от шаблона, от набившей оскомину истории дуэли с Дантесом, которая настойчиво фигурирует во всех произведениях, посвященных поэту, как единственный драматический эпизод его биографии, так что начинает казаться, что Пушкин был знаменит только своей трагической смертью, я впал в другую крайность. Все общеизвестные факты биографии Пушкина я обошел и дал их только в подтексте, — вещь получилась с зашифрованным смыслом и, в сущности говоря, глубоко непопулярная, понятная только людям, которые знают биографию Пушкина так же, как ее знал автор сценария. Популярность и понятность пытался внести в постановку режиссер; это искалечило сценарий невнятной отсебятиной, и картина получилась в высшей степени скверной.

М. И. Глинка в 1856 году

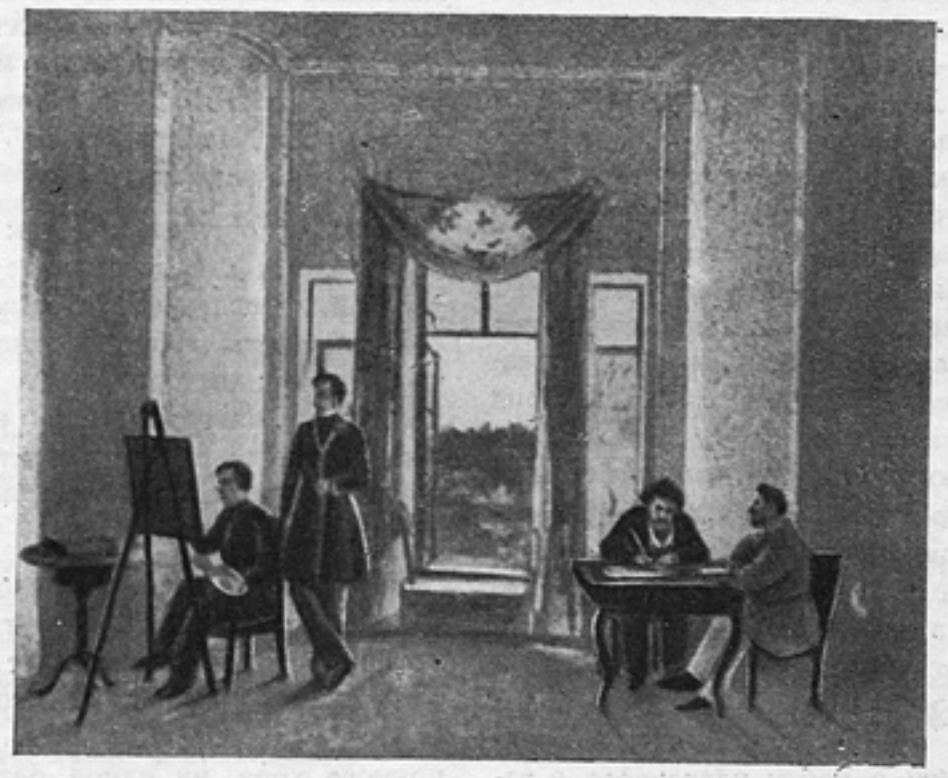
Арнштам не убоялся общеизвестных фактов. Но он нашел способ их осмыслить. Материал подбирается в его сценарии не случайно, не с тщательностью любителя раритетов и не с вульгарностью и самоуверенностью тех писателей, которым кажется, что они впервые открыли исторического героя, что они, и только они, поведают миру правду о нем.

Арнштам понял Глинку как человека эпохи, как человека исключительного, одаренного, наделенного чертами гениальности, но человека конкретной эпохи, человека своего времени, типичного и ясного в этом времени. Он посвятил свой сценарий искусству Глинки, поняв его жизнь как его искусство, показывая, что это искусство было искусством своего времени, питалось из живых переживаний драматизма этого времени, из живых истоков культуры эпохи. И хотя Пушкин в сценарии фигурирует только в нескольких небольших эпизодах, хотя связи Пушкина и Глинки и не преувеличены, в сценарии явственно ощущается тема преемственности великого хода российской культуры от Пушкина к Глинке.

Тема истории, тема движения времени, желание понять гениальность Глинки, его творчество, его работу в искоустве через историю как явление не исключительное, а историческое присутствует в сценарии, придает ему серьезность, достоверность, подлинность и ясность. Казалось бы, чего проще — Глинка не был участником движения декабристов—это можно было бы опустить; казалось бы, чего проще — Глинка был ребенком в годы нашествия Наполеона на Россию — опустить; наконец, его роман с Катенькой Керн не был разрешен драматически— он был и прошел — это тоже можно было бы опустить. А вместе с тем был колорит пирушки с Брюлловым и Кукольником, гусарские шалости, театральная жизнь, путешествия, — все это как будто бы более выигрышно, наконец, типично для эпохи.

Однако Арнштам сосредоточивает свое внимание именно на 1812 годе, именно на случайных как будто и малозначительных встречах с Пушкиным, на наводнении в Петербурге, на декабрьском восстании. Он делает правильно. Это исторические вехи любой биографии человека эпохи 20—30-х годов. Война с французами, декабрьское восстание, ощущение себя пушкинским современником, жизнь рядом с Пушкиным, переживание его смерти, — все это явления такого исторического значения, что не будь их в сценарии, Глинка был бы анекдотичен, был бы неисторичен, был бы фальшив, — его работа в искусстве была бы непонятна и неясна.

Я не музыковед, я не знаю с исчерпывающей полнотой тех фактов биографии Глинки, которые позволили Арнштаму сосредоточить внимание на теме взаимоотношений с Анной Петровной Керн и ее дочерью. Но если даже это было сделано Арнштамом только с приблизительными основаниями, то и тогда он поступил правильно. Ведь это не только сюжетный ход сценария, не только его перипетия, это его тема: вот был Пушкин в жизни Глинки, вот была встреча с Пушкиным, и Пушкина уже нет в живых, но есть его стихи, есть, наконец, встречи с женщиной, которая была дорога Пушкину, потому что Керн вошла в историю как человек, которому были посвящены «Я помню чудное мгновение» и «Когда твои младые лета», как человек, которому были посвящены два самых совершенных произведения пушкинской, тем самым и мировой лирики.



М. И. Глинка в Каченовке за сочинением оперы «Руслан и Людмила»

Вот почему я не согласен с В. Городинским (статья его напечатана в № 19 газеты «Кино»), который не понял, что взаимоотношения с Керн не только эпизод в биографии Глинки, но и источник творчества, «пушкинское» в этом творчестве, преемственность от Пушкина в развитии лирической темы русского искусства. В. Городинский увидел в этой линии сценария случайную линию биографии, не заметив, что в ней заключается тема. Такое же непонимание он обнаружил и в своих настояниях показать взаимоотношения Глинки с кружком Кукольника и с самим Кукольником, литературной реабилитации которого потребовал автор статьи в газете «Кино».

Конечно можно, хотя и трудно, не согласиться с Пушкиным, который писал, что у барона Розена, бездар-

ного либреттиста «Ивана Сусанина», больше таланта, чем у Кукольника. Это было оскорблением, и Пушкин знал, что говорил. Кукольник был, конечно, талантлив. Но талантлив был и Булгарин. Талантливость Кукольника была выражением бездарности официальных мыслей эпохи, как талантливость Булгарина — выражением их подлости.

«Сам-то я бездарен, да тема моя талантлива», — говорил о себе В. Розанов. О Кукольнике же можно сказать наоборот. И то, что Глинка писал романсы на слова Кукольника, отнюдь не означает их творческой близости, то, что он был собутыльником Кукольника, отнюдь не означает общности их эстетических взглядов. Ведь в героическом, монументальном и трагическом колорите «Ивана Сусанина», если проводить литературные аналогии, больше сходства в колорите, в духе и мыслях с «Комедией о беде Московскому государству» Пушкина, чем с пресловутой, бездарной и ложно патриотической стряпней Кукольника «Рука всевышнего отечество спасла». Глинка ощущал трагический колорит времени, Кукольник спекулировал на модной теме. И Арнштам смело и правильно реконструировал биографию Глинки, он отобрал в ней ценное и отделил от наносного и случайного, привнесенного в жизнь Глинки бездарностью казарменного николаевского режима: он выделил тему Пушкина, он отодвинул тему Кукольника. Для него тема культуры оказалась важнее факта биографии.

Выше было сказано, что сценарий конструирует биографию Глинки как биографию человека эпохи, а не как биографию гения, появившегося вне времени, и гениального только потому, что его мозг и слуховой аппарат оказались случайно более совершенными, чем у людей, родившихся одновременно с ним. Но этого мало. Арнштам конструирует эстетическую биографию Глинки. Это не просто жизнь, но жизнь артиста. Это принципиально важно и интересно, во-первых, потому, что труднейшая задача, поставленная перед собой Арнштамом, им осуществлена хорошо и, во-вторых, потому, что он нашел, наконец, метод, по которому и должна строиться настоящая картина о жизни художника.

Смешно и наивно предполагать, что несомненно хорошая картина «Большой вальс» — это не только картина о вальсах, но и биография Штрауса, раскрытие методов и характера его творчества. Дело не в том, что в «Большом вальсе» многое неверно. Дело не в том, была или не была романтическая история любви Штрауса к оперной примадонне Карле Доннер—она могла и не быть, могла и быть. Дело в том, что картина выделяет в биографии композитора моменты, которые для биографии художника несущественны. При всем блеске выдумки сцены сочинения «Сказки Венского леса» она, разумеется, неверно представляет творческий процесс. Творческая лаборатория Штрауса, корни, истоки его творчества не раскрыты. Правда, к счастью, картина на это и не претендует, но все-таки сочиняется музыка так: Штраус вспомнил любовную неудачу и написал вальс, потом вспомнил любовную удачу и опять написал вальс. Это, разумеется, не творчество. «Большой вальс» — вполне в американском жанре ревю.

«Большой вальс» не мог послужить для Арнштама образцом. Перед советской кинематографией стояла более почетная и более серьезная задача: не Штраус, а Глинка; не легкомысленная история о любви удачливого и талантливого человека и сочинение им по этому поводу разной музыки, а раскрытие творческих истоков величайшего русского композитора, автора «Сусанина» и «Руслана».

Глинка написал много. Но сценарий сосредоточивается вокруг его двух больших, капитальнейших сочинений — вокруг его опер. Тема сочинения «Сусанина» и «Руслана» — это одна из тем сценария. История творчества, история жизни Глинки воспринята как история сочинения этих двух композиций и романса на пушкинский текст. Сценарий показывает это ненавязчиво. Искусство — сложный процесс. Для того чтобы показать, как был написан «Сусанин», Арнштам рассказывает многое о жизни Глинки, многое о его характере.

Интересно проследить, как развивается в сценарии этот мотив.

Он возникает с картины большого Смоленского тракта, с отступления из Москвы, занятой Наполеоном. Неслучайно в сценарии говорится о том, что бьют колокола в набат, что Москва горит. Это войдет потом в «Сусанина», когда, в пылу сочинения оперы, Глинка скажет Ульянычу: «И колоколов подпустим». Это мотив, сохранившийся с детства, — тут связь памяти с творчеством, тут накопление деталей, которые потом позволят воспроизвести такую трудную и сложную тему, как творческий процесс. Разговор о колоколах — и пробуждение музыкального сознания будущего композитора, и накопление деталей. Очень радует такт драматурга. Глинка тут вполне ребенок — он еще не проявляет черт высшей музыкальности, черт гениальности — все это придет позже — он только точнее и лучше, чем другие, различает звуки и умеет это определить.

И тут же первое сознательное музыкальное впечатление ребенка сталкивается с первым впечатлением величия народа, вооружившегося чем попало, для того чтобы защитить свою землю от завоевателя. Вооруженный народ и песня. Народ-герой и песня. Ведь это потом станет «Сусаниным» — тема народа-героя, выраженная в форме песни.

И как ответ на это детское впечатление возникает вскоре, когда Глинка уже подрос, тема народности в искусстве, выраженная в великолепном эпизоде, когда оскорбленный и обиженный несправедливой и придирчивой критикой пушкинского «Руслана» Глинка пародирует заявление высокопоставленного критика-архаиста тем, что импровизирует на тему русской песни, буквально повторяя, как свой эстетический манифест, презрительные слова: «Нынче я буду импровизировать на тему русской песни — Ой, Иван, ты, Иван, где ты вечор пропадал... Так сказать Палашка и ее друг Микешка».

Это воспринимается как вызов обществу, как дерзость и как безоговорочное присоединение к той линии русской литературы, которую злобно критиковали за ее естественность, за ее народность—к линии Пушкина. И то, что Пушкин осторожно и немного иронически целует молодого Глинку в голову в конце сцены—и символический и вместе с тем реалистический вывод из всего накопления мотивов сценария: он признает Глинку учеником.

Но этого мало. И наводнение, которое показывает Глинке картину народного горя, и восстание 14 декабря, которое впервые заставляет его, да и не его одного, размышлять о характере исторического процесса приводит его к сочинению «Сусанина». Арнштам не дает ни одного прямого хода, ни одной бестактной параллельной черты. Все это сделано тонко, все это сделано с тактом, но вы чувствуете атмосферу эпохи, вы понимаете, что только после войны 1812 года, после крушения последних иллюзий, вызванных ею, в поражении восстания 14 декабря, только тогда и могла возникнуть та высокая тема народной трагедии, которую по-разному разрабатывают и Пу-

шкин, и Лермонтов, и, наконец, учитель Глинки—Кюхельбекер в своей трагедии «Прокопий Ляпунов». И не случайно мазурка на Екатерингофском гуляньи подсказывает тему польского акта в «Сусанине». Тут может быть и несколько произвольно и даже модернистски (от чего вообще сценарий свободен) возникает тема противопоставления музыкальной стихии народа музыкальной теме света, дворянства, знати. Биографические эпизоды сценария стянуты к творчеству, стянуты к теме творчества — жизнь становится не только жизнью человека, но и материалом для творчества, она переживается вновь, сложно переработанная в искусстве.

И результат Арнштам дает исторически верно, исторически точно, исторически правдиво — опера оказывается революционной, опера оказывается опасной, ее чуть не освистывают. Официальный ее успех — это успех не Глинки, а бездарного либреттиста Розена.

И Арнштам показывает победу «Сусанина» как горькую победу. Глинка, по сути дела, терпит поражение от общества — выигрывает квасной либреттист барон Розен. В сущности общество, которое сидит в театре, аплодирует не Глинке, а ему, Розену, аплодирует по приказу царя: «Надобно аплодировать, я и аплодирую», — говорит хитрый и низкопоклонный Булгарин. «Сюжет благонамеренный, а музыка кучерская», — говорят два сиятельных старца.

И не случайно, когда возникнет «Руслан», его освищут, потому что благонамеренного сюжета уже не будет, а будет сюжет убитого, и после смерти опального Пушкина, а музыка останется... «кучерской».

Силу перенести поражение Глинка, в сцене премьеры «Сусанина», находит в признании Пушкина. Пушкин аплодирует Глинке. Гений русской культуры принимает своего младшего собрата. Так продолжается тема связи Пушкина с Глинкой.

В сущности вся сюжетная линия взаимоотношений Глинки с Анной Петровной Керн и ее дочерью Катенькой — это история сочинения романса на пушкинский текст и история сочинения «Руслана». И не случайно в тот самый день, в тот самый вечер, когда Пушкин обещает Глинке «Руслана», он получает записку д'Аршиака о дуэли с Дантесом. Пушкин не услышит «Руслана», он не сможет переделать его для Глинки. Опера будет написана уже после его смерти. Память о Пушкине, встреча на похоронах с Катенькой Керн, дочерью Анны Петровны, которую любил Пушкин, жизненная катастрофа и горечь от гибели Пушкина и любовь, — все эти мотивы сочетаются в сочинении романса «Я помню чудное мгновенье» — гимна во славу любви, романса, который по замыслу Арнштама является подготовительным эскизом к сочинению «Руслана» — венца творчества Глинки, одного из величайших произведений мировой музыки.

Так сочетаются и переплетаются в сценарии тема жизни и тема творчества.

Это было нелегко сделать. Это требовало от драматурга и великолепного знания материала и величайшего такта и наконец (и прежде всего) — ясности мысли. Арнштам показал гениальность Глинки, он нашел его характер — поэтичный и чистый, легкомысленный и капризный, он нашел лирическую тему этого характера. И вместе с тем он нашел тему культуры, тему значения Глинки, его исторического места в развитии русской и мировой культуры.

И эта ясность и чистота замысла, это ясное понимание темы народности в искусстве, темы, поданной без нажима, без вульгаризаторства, в терминах и чувствах эпохи, делает сценарий Арнштама хорошим произведением советской литературы и кинематографии.

И это заставляет забыть о некоторых недостатках сценария, о некоторых его неряшливостях и погрешностях.

Их можно было бы и не перечислять. Но может быть эта регистрация поможет сделать картину более чистой и стилистически точной.

Прежде всего это относится к тексту сценария. В нем попадаются несколько современные обороты речи, несколько неточные выражения и вялые фразы. Текст вообще силен, выразителен, но иногда чувство эпохи, чувство ее живого языка изменяет Арнштаму. Но это — пустячный недочет, устраняемый простым редактированием.

Есть недочеты более существенные и принципиальные. В первую очередь это относится к сцене предложения Жуковским сюжета «Сусанина». Может быть слишком торопливо Арнштам заставляет Глинку восхититься и зажечься этим сюжетом. Тут немного изменяет ему ощущение жизненности. Да, это было так: Жуковский предложил сюжет «Сусанина», Глинке он понравился. Но не нужно было опережать события — у Глинки еще будет время увлечься этим сюжетом, у него слишком горят восторгом глаза в этой сцене, он слишком уж точно знает и знает вместе с читателем сценария, что опера будет написана, и она будет гениальна. Эту сцену хотелось бы видеть более прозаической, более бытовой, от этого ее романтический смысл, тема встречи поэта со своим произведением не пропадет, а только усилится. Торопливость и скороговорка здесь оборачиваются неправдоподобием.

Так же торопливо и поэтому с «пережимом» поданы в сценарии полковница Иванова и ее дочь, жена Глинки. Символичность и условность в искусстве бывают хороши только тогда, когда символический смысл возникает непроизвольно, из вполне бытовых обстоятельств. Тогда простое событие кажется открытием, оно приобретает и масштаб и весомость. Если же сцена задумана как символическая выжимка, нужна исключительная острота ситуации, чтобы глубокомыслие, превращенное в символ, не показалось натяжкой. С этой точки зрения неудачный брак Глинки не показан, пусть в экономных, пусть скупых, но выразительных подробностях. Нехорошо, что полковница с дочкой считают серебряные ложки, когда Глинка сочиняет. В этом контрасте есть нарочитость, есть заданность карикатуры, и это не нужно, потому что сцена «Мне скучно, Мишель» дает вполне достаточное представление о характере в совершенно реалистическом тоне, нигде не соскальзывая в аллегоризм.

Но эти неудачные сцены, неудачные переходы — только досадные ляпсусы в превосходном сценарии. В нем есть достоинство разговора об искусстве, достоинство серьезных мыслей и настоящего драматургического мастерства. В нем есть подлинная тема истории, тема культуры.

Великое в простом

Р. Юренев

Величие образов и событий может быть изображено не только торжественными, праздничными красками. Великое можно увидеть и в самом обычном, простом. Не только ликующие фанфары, но и скромная флейта — военный инструмент, под звуки которого шли в бой и побеждали.

«Фронтовые подруги» — скромный фильм о рядовых советских людях. О простых ленинградских девушках, по первому зову страны пошедших на фронт, работавших много, тяжело, самоотверженно и завоевавших право разделить славу большой, героической победы.

В фильме много трогательного, много печального, еще больше радостного и героического. Это—завоеванная радость, героика самоотверженного повседневного труда. Люди фильма простые люди с человеческими слабостями, ошибками, недостатками. Но как расцветают их характеры, как возвышаются их чувства, какими значительными и величавыми становятся эти люди, выполняя свой патриотический долг!

...Осенний рассвет, туманное, дождливое утро начинается с телефонных звонков. Девушкам—работницам, служащим, студенткам, дружинницам Красного креста — надлежит явиться в районные пункты. С ночи по городу идут танки, тяжелые броневые машины, тесные колонны стрелковых частей. Война.

В назначенный срок девушки в строю. Одна в отъезде, другая больна. Все остальные явились. Их ждет суровое, трудное дело. Добровольное дело. Кто хочет, может вернуться домой—к родителям, мужьям, возлюбленным и детям. Лишь у одной-двух мелькает тень сомнения. Но и они остаются в строю. Долг гражданина—прежде всего.

В первых же кадрах картины, в предварительных, беглых характеристиках героинь настойчиво проходит мысль: это обыкновенные девушки, таких много, подавляющее большинство. Они идут на фронт без честолюбивых мечтаний о сверхестественных подвигах. Но готовы они ко всему. И в этом их сила. Они предвидят невзгоды, может быть страдания. Поэтому в вагоне они поют тихо, с сосредоточенными серьезными лицами. Но слова их песни веселые, бодрые. В их глазах уверенность.

...Госпиталь, где работают девушки,— обыкновенный госпиталь прифронтовой полосы. Его создали сами девушки в чьем-то полуразрушенном

«ФРОНТОВЫЕ ПОДРУГИ»

Сценарий С. Михалкова и М. Розенберга. Режиссер В. Эйсымонт. Оператор В. Раппопорт. Ленфильм. На фото: арт. З. Федорова (в центре) в роли Наташи

доме. Мыли, скоблили, доили приблудную корову. Они не были разочарованы такой прозой. А когда с первой партией раненых разразились и первые бомбардировки, девушки быстро преодолели страх. Они не были испуганы грозным дыханием боев. Они делали свое дело. Обычное на войне дело — перевязывали раненых, давали пить, варили пищу, дежурили у постелей страдающих людей. Все было просто.

Необычны были лишь та энергия, та преданность, то огромное чувство, которое вкладывали девушки в свою работу. Не спали ночей, выхаживали каждого раненого, как брата, как отца, как возлюбленного. И в самые тяжелые минуты находили и улыбку, и шутку, и ласку, чтобы ободрить угрюмого, развеселить печального, развлечь страдающего. Они работали как новые, советские люди, преданные своему делу. Именно в этом—величие их характеров, их героизм.

В сценарии С. Михалкова и М. Ровенберга не было профессионального мастерства. Сюжетная незавершенность, фрагментарность — недостатки сценария. Но положительная сторона сценария—это его образы. По существу вся группа девушек-дружинниц дает один, собирательный образ молодой советской патриотки. Образ этот является живым, правдивым и конкретным благодаря ярким индивидуальным чертам, которыми авторы снабдили своих героинь. Делая одно общее дело, Наташа и Зина, Тамара и «Чижик» по-разному реагируют на окружающую их действительность, по-разному обогащаются ею. Поэтому их развитие, общее по направленности, — различно в деталях. И именно удачно найденные бытовые, житейские детали делают образы жизненными, дают материал актерам и режиссеру, стремящимся наметить индивидуальную характерность своих героев.

Наташу играет Зоя Федорова, актриса широко известная, создавшая целую галерею портретов девушек нашей страны. Федорова всегда ищет и подчеркивает в своих героинях волевые черты. Особенно это характерно для роли Наташи. Девушка-командир, сдержанная, спокойная, умеющая подавить и испуг, и усталость, и горе. Однако мужество Наташи нигде не переходит в сухость. Внешне строгий облик героини актриса согревает большим внутренним чувством. Ноты дружелюбия, товарищества, духовной близости звучат в голосе Наташи даже тогда, когда она командует перед строем. Женственные интонации нежности, сострадания звучат в ее подбадривающих словах, обращенных к раненым. Всего этого нельзя сыграть без глубокого проникновения актрисы в сущность ее роли. Часто у нас пренебрежительно относятся к актерам «играющим самих себя». Это неверно. Именно актер, не изображающий героя, а вливающий в образ всего себя, близок, понятен и мил зрителю.

В роли Зины молодая актриса Т. Алешина находит иные характерные черты. Большая, спокойная чистота, простая, человеческая ласка в каждом поступке и слове Зины. У нее нет энергии и находчивости Наташи. Зина выполняет свой долг тихо, на сдержанном темпераменте. В фильме у Зины нет любовных сцен, казалось бы обязательных для лирической героини. Свои актерские задачи Алешина выполняет с одинаковым спокойным лиризмом.

В совсем другом стиле играет М. Капустина Тамару. Легкомысленная девушка пришла на фронт вслед за подругами, не сознавая, как следует, что ее ждет. Она с сожалением сменила маленькие белые туфельки на тяжелые солдатские сапоги. Работая в лазарете, Тамара осознает серьезность своих обязанностей и работает превосходно. Но не упускает случая и повеселиться, пошептаться с подругой о «кавалерах», пококетничать с шофером санитарного грузовика. М. Капустина ведет роль в комедийном темпе, она изобретательна и остроумна, но за легким комикованием не упускает основного содержания своей роли—внутреннего роста Тамары, углубления и облагораживания ее чувств в строгой атмосфере войны.

Другой комедийный образ фильма—«Чижик», молоденькая, почти ребенок, веселая и жизнерадостная девушка. Молодая актриса О. Федорина нашла много ярких и веселых штрихов. Своей жизнерадостностью, задором, ребячливостью «Чижик» завоевывает любовь подруг и раненых бойцов. И зрителя. Большая удача О. Федориной в том, что она сумела показать, как из веселого подростка фронт выковал мужественную и храбрую девушку-патриотку.

Рост, развитие всех четырех характеров хорошо показаны в фильме, особенно в первой его половине; поэтому, когда наступает время больших событий, когда девушки идут на передовые позиции,—происхождение их мужества, подготовки, силы понятно и радостно для зрителя.

Фронт показан в фильме прекрасно: строго, серьезно, взволнованно. У нас выпускали фильмы, где герой с необыкновенной легкостью побеждал врага, несмотря на его численное

«ФРОНТОВЫЕ ПОДРУГИ»

Сценарий С. Михалкова и М. Розенберга. Режиссер В. Эйсымонт. Оператор В. Раппопорт. Ленфильм

превосходство. Зритель не верил. Между тем в практике боевых операций Красной Армии были случаи, когда один красноармеец с честью противостоял большим группам врага и уничтожал их. Эти факты хорошо известны нам и не хуже—противнику. Например, блокировка ДОТов.

Во «Фронтовых подругах» показано как это делается. Люди ползут по глубокому снегу, режут проволоку, прячутся за каждым камнем, за каждым кустиком или сугробом. Тянут тяжелые плитки взрывчатого вещества, прилаженные на лыжах. Ползут часами. Пулеметные очереди ложатся совсем рядом. Разрывы снарядов совсем вблизи. Снег залепляет глаза. Мороз сковывает движения. Но люди ползут.

Как это непохоже на лихость выдуманных рубак! Насколько это проще и величавей. Это подлинный, невиданный советский героизм.

Мы знаем—так было в действительности. Наши саперы ползли и доползали. Закладывали динамит, зажигали бикфордов шнур и ползли обратно. Ползли под перекрестным огнем соседних укреплений. Взрыв выводил неприятельский ДОТ из строя. Перед таким мужеством не устоит ни одна крепость. Хорошо, что это так правдиво показано в фильме.

Во «Фронтовых подругах» показаны и люди, свершающие такие подвиги. Зрителю эти люди знакомы. Они перекидывались шутками с девушками. Серьезно, внимательно слушали приказания командиров. Некоторые из них, раненые, капризничали и тосковали в лазарете. Вздыхали над чувствами Наташи и князя Болконского из «Войны и мира». Это обыкновенные красноармейцы и командиры, таких много, подавляющее большинство. Они шли на фронт без честолюбивых мечтаний. Они шли воевать за родину, за коммунизм. Были готовы ко всему. В этом их сила. Сила, которая всегда победит.

Строя батальные сцены, Эйсымонт не забывает о своей основной задаче—показать простых, рядовых бойцов. Герои фильма, принимающие участие в военных действиях, всегда выделены режиссером. Поэтому, когда мы видим, как в больших и суровых событиях участвуют знакомые и любимые нами люди, эти события становятся особенно понятны и многозначительны для нас. Война показана не как эффектные столкновения безликих масс. Мы следим за боевыми действиями конкретных людей, мы можем учиться у них выдержке, ориентировке, смелости, военному мастерству. Поэтому сцены боя из «Фронтовых подруг» особенно поучительны.

Много помог в этом режиссеру оператор В. Раппопорт. Умение построить кадр так, чтобы из массы выделить героя, требует большого мастерства. Отлично уловил оператор и общий сдержанный, строгий стиль фильма. Хороши в фильме пейзажи, суровые северные леса, могучие, опаленные бомбардировщиками, местами скошенные огнем нашей артиллерии. Седое зимнее небо. Мужественный фон для мужественных героев.

Не все одинаково хорошо в фильме В. Эйсымонта. Затянуты сцены пения и чтения в лазарете. Есть ошибки военного характера. Нельзя, например, так долго стрелять из одного диска, как стреляла Наташа. Но недостатки эти незначительны. Мы придираемся к мелочам — хотелось бы, чтобы их, даже мелких недостатков, не было в наших хороших лентах.

Но есть недостатки и более важные. Сценаристы С. Михалков и М. Розенберг запутались в личной судьбе героини. Наташа получила известие о смерти своего жениха лейтенанта Коровина. Известию верит и зритель. В конце — Коровин вновь возникает в фильме. Вышла ли ошибка, был ли он только ранен и выздоровел—никто не знает. Оживший персонаж вызывает удивление. Начата и брошена сценаристами линия любви к Наташе раненого лейтенанта Морозова.

Не надо было строить любовных треугольников. События и характеры фильма слишком серьезны для этого. Характер Наташи прекрасно раскрыт и без любовных разногласий, как раскрыты без них характеры Зины, Тамары, «Чижика». Ведь дело не в любви Наташи к лейтенанту, а в любви девушек-дружинниц к родине, к своим боевым обязанностям, к раненым бойцам. И незачем тащить старые, как мир, любовные конфликты в сюжет о новых, советских людях.

Эти новые люди, простые и величественные, делают фильм «Фронтовые подруги» незаурядным и современным. Они, эти люди, носят петлицы и красную звезду нашей армии. Рядовые герои, каких много у нас.

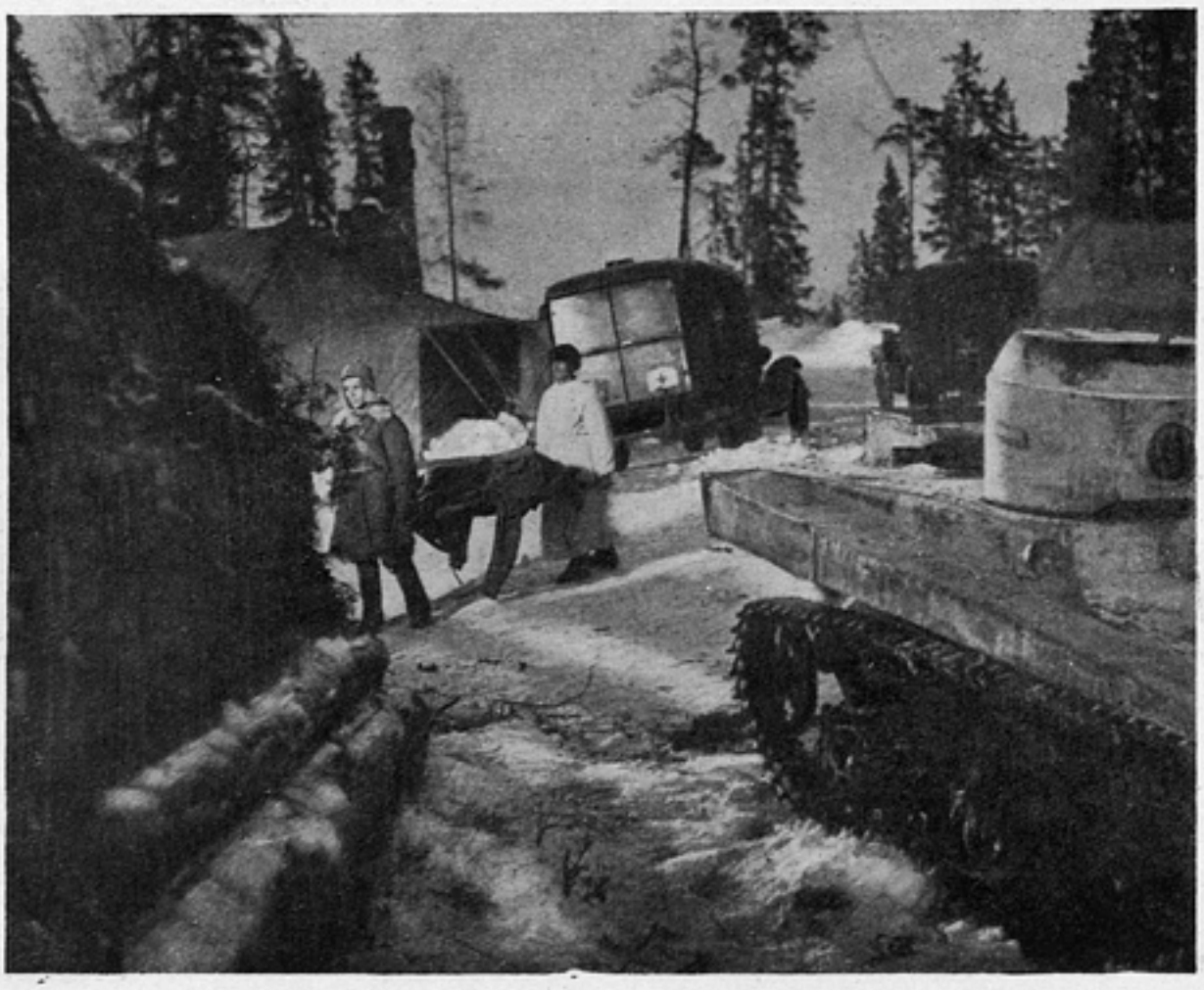
Фильмов об этих героях у нас мало. «Фронтовые подруги» — один из первых таких фильмов.

Но он не неожиданность, его появление закономерно. Легко найти предков «Фронтовых подруг» в истории нашего искусства.

Этот фильм «Подруги» Л. Арнштама.

«ФРОНТОВЫЕ ПОДРУГИ»

Сценарий С. Михалкова и М. Розенберга. Режиссер В. Эйсымонт. Оператор В. Раппопорт. Ленфильм



Немного сумбурный и очень талантливый фильм. Путь трех девушек из рабочего предместья, которые стали фронтовыми подругами красногвардейцев и красноармейцев в годы гражданской войны. Зоя Федорова, Наташа «Фронтовых подруг» Эйсымонта, играла в «Подругах» Арнштама одну из девушек — Зою. В Тамаре (М. Капустина) мы находим черты Наташи-Зарубиной. «Чижик» О. Федориной в известной мере повторяет Асю-«пуговицу» (Янина Жеймо).

В современной Красной Армии живы героические традиции Красной гвардии. Сравнение фильмов Л. Арнштама и В. Эйсымонта показывает, что режиссер «Фронтовых подруг» хорошо знал это. Возможно, что поэтому он обратился к традициям киноискусства.

В «Подругах» патетика срывалась иногда в сентиментальность. Фильм «Фронтовые подруги» спокойнее, проще. Это и понятно. У героинь Эйсымонта судьба счастливее. У них было светлое детство счастливых советских детей, которого лишены были героини фильма Арнштама. Сравните подруг из обоих фильмов, и вы увидите, как меняются наши люди. Правдивое искусство отразило эти многозначительные перемены.

Уже в предыдущем своем фильме «Четвертый перископ» В. Эйсымонт сроднился с оборонной тематикой. Он хорошо знает своих героев. Поэтому он удачно и верно находит наиболее характерные их черты — будь то славные наши краснофлотцы или скромные дружинницы Красного креста. Эти черты — мужество, сознание долга, патриотизм и скромность. Эти черты характеров людей нашего времени — личная творческая тема В. Эйсымонта. Поэтому он так хорошо находит великое в простом.

«ФРОНТОВЫЕ ПОДРУГИ»
Сценарий С. Михалкова и М. Розенберга. Режиссер В. Эйсымонт. Оператор В. Раппопорт. Ленфильм. На фото: арт. Зоя Федорова в роли Наташи, арт. М. Капустина в роли Тамары и засл. арт. РСФСР Б. Блинов в роли лейтенанта Морозова

Мы много думаем и говорим об оборонной теме. Пока еще мало плодов этих мыслей и разговоров. Но на студиях уже готовится ряд фильмов, различных по материалу, по жанру, по стилистическим установкам.

Эти фильмы, рассчитанные и на взрослую и на детскую аудиторию, фильмы, рассказывающие и о прошлом и о настоящем, покажут славные традиции Рабоче-Крестьянской Красной Армии и Военно-Морского Флота, воплотят героические характеры наших замечательных бойцов и командиров.

Оборонные фильмы должны готовить советских людей к преодолению трудностей фронта, как это делают «Фронтовые подруги». Нам нужны не дидактические доказательства, а суровая проза, мужественная и строгая, величественная в своей простоте. Тогда долг перед Красной Армией будет покрыт.

Анализ режиссерского сценария

М. Алейников

Путь от литературного сценария к режиссерскому варианту сценария много сложнее, чем путь от пьесы в редакции ее автора до «суфлерского» экземпляра пьесы.

Заметьте: театральная практика говорит лишь об ином экземпляре пьесы, а кинорежиссер создает новый вариант сценария.

В идеальных, или по крайней мере, в нормальных условиях режиссерский вариант отличается от литературного сценария тем, что в нем все литературные образы переведены на язык кинематографических образов. Литературный образ нашел в режиссерской разработке свое выражение в пластическом или диалогическом решении. Это во-первых. Во-вторых, режиссерский сценарий в отличие от авторского должен представлять собой режиссерскую композицию будущего фильма. Режиссер начинает свою работу над литературным сценарием с создания режиссерского замысла постановки. Литературно-драматургический материал автора сценария режиссер компонует с другими изобразительными средствами, которыми располагает звуковое кино — актерским мастерством, музыкой, светом, живописью, архитектурой и пр.

И что особенно важно в создании режиссерской композиции фильма — режиссер организует в результате взаимодействия всех изобразительных средств, и прежде всего при помощи слова, движения и музыки, ритм произведения.

Задача режиссера состоит в создании своей режиссерской интерпретации произведения, приведения материала сценария в такой строй, чтобы режиссерское толкование замысла сценария красной нитью пронизало всю ткань фильма.

В этом случае художественное произведение, созданное автором-сценаристом, воплощаясь в фильме, превратится в новое произведение искусства, созданное режиссером на основе той же идейной и художественной концепции.

Таков закон творческих взаимоотношений между сценаристом и режиссером.

Таким образом, приступая к анализу режиссерского сценария, надо прежде всего увидеть режиссерский замысел и проверить, не вступает ли этот замысел в конфликт с идейной, философской и социально-политической концепцией сценария. Вообще говоря, режиссер, создавая свой постановочный замысел, не должен вступать в конфликт с идейным замыслом автора. Литературный сценарий является законченным драматургическим произведением, обладающим, следовательно, четкой идейной концепцией.

Поэтому постановочный замысел режиссера не может оказаться в идейном конфликте с замыслом сценариста.

Советский театральный режиссер может по-новому прочитать шекспировского «Короля Лира». Но если советский кинодраматург сделал на основе материала Шекспира сценарий «Король Лир», то это советское прочтение Шекспира сказалось уже в авторской трактовке материала, и режиссер в смысле философской концепции должен уже пойти за автором сценария. Если же режиссер не согласен с идейной концепцией сценариста, то он не может ставить данного сценария. И, разумеется, несоответствие идеи режиссерского сценария идейному замыслу литературного варианта — явление случайное, легко обнаруживаемое.

Далее очень важно в процессе создания режиссерского сценария, в создании режиссерской композиции фильма — закономерное построение сюжета, закономерное движение сюжета и всей образной системы; самое важное — почувствовать ритм вещи, найти присущие данному материалу темп и ритм.

О ритме фильма кинокритики обычно или не говорят ничего или вспомнят вскользь, скороговоркой. Тем не менее критикам при анализе художественного фильма следовало бы больше задуматься об этом важнейшем, часто решающем факторе эстетики кино. Как часто мы слышим и от зрителя и от критика недоуменные высказывания о художественном фильме... Все как будто в фильме превосходно. Есть интересная мысль, ставится серьезная проблема. Превосходна актерская работа, ярко очерчены характеры. Много режиссерской изобретательности в каждом отдельном фрагменте. Очень живописна и выразительна операторская работа. Превосходна музыка... И все же зритель недостаточно взволнован фильмом, он как бы остается холоден, хотя и признает высокие качества отдельных компонентов произведения.

Если проанализировать все те случаи, когда отдельные компоненты фильма превосходны, а фильм в целом не вызывает у зрителя эстетического волнения, то каждый раз оказывается, что в фильме нехватает всего-то «чуть-чуть» — ритмичного развития действия. В фильме нарушено или закономерное непрерывное и поступательное движение сюжета или в нем аритмичны отдельные эпизоды.

Спешим, однако, оговориться: не ради отвлеченного теоретизирования мы заостряем здесь вопрос о ритме фильма. Это делается для сугубо практических целей, преследуемых этой статьей. Задача наша — найти основной критерий не только при эстетическом, но и при производственном анализе режиссерского сценария.

Как будет показано далее, проверка объема материала режиссерского сценария должна быть подчинена ощущению ритма фильма, и каждый раз, когда оказывается избыток или нехватка материала, замечается и нарушение ритмического хода.

Поэтому мы позволяем себе еще задержаться на вопросе о ритме фильма.

Человеку свойственно органическое влечение к гармонии, к порядку, к стройности, к организованности.

В киноискусстве ритм рождается и формирует наше ощущение, волнует наши чувства в следующих компонентах художественного фильма: в архитектурном или живописном построении снимаемого объекта, в построении кадра, в музыке, в движении и в диалоге.

Гармоническое сочетание всех этих факторов и рождает ритм фильма, делающий произведение волнующим, заражающим эмоционально, радующим зрителя и вовле-

кающим его в сопереживание идей и чувств, волнующих авторов фильма.

Можно только удивляться, что во всех почти работах (правда, их немного), посвященных творчеству наших лучших кинорежиссеров, совсем почти отсутствует речь об их ощущении ритма и даже о ритме их отдельных произведений.

Американец Тамар Лейн в интересной работе «Американская кинодраматургия» отстаивает неверную позицию, в корне извращающую представление о ритме художественного кинофильма. В главе «Темп и ритм» Тамар Лейн пишет:

«О ритме — в приложении к сценарию мы иногда читаем или слышим глубокомысленные рассуждения. В значительной степени эти рассуждения являются продуктом воображения или результатом преувеличения. Даже при тщательном анализе лучших художественных кинофильмов или признанных театральных пьес не удается обнаружить сколько-нибудь значительного количества таких произведений, которые обязаны производимым ими впечатлением ритму диалога или действия».

«Придавая ритм движению фильма, надо монтировать одну группу кадров определенной длины в перебивку с другими кадрами также определенной, но меньшей длины и строго придерживаться такого чередования». (Разрядка наша.)

«Пользование подобными ритмическими чередованиями в кинодраматургии едва ли целесообразно, и его не следует рекомендовать. Это приведет к искусственности всего построения и если и будет использовано в каком-нибудь экспериментальном фильме, то во всяком случае окажется чуждым здоровому искусству. Ритм в построении сюжета или диалога, с точки зрения искусства, — элемент, не приносящий кинематографу никакой пользы». (Разрядка наша.)

Отмечая некоторые неверные позиции этого автора в вопросе о диалоге в звуковом кино, И. З. Трауберг в предисловии к книге Т. Лейн солидаризируется с ним в вопросе о ритме:

«Значительно более ценны замечания автора книги по другим вопросам культуры кино. Большой интерес представляют главы, посвященные ритму, темпу, атмосфере действия».

Высказывания Тамар Лейна о ритме фильма и спектакля абсолютно неверны. Они основаны на примитивном толковании понятия ритма. Ощущение ритма фильма создается не только закономерным чередованием монтажных кусков одной определенной длины с кусками другой, но тоже вполне определенной длины, — как думает Тамар Лейн, механически применяя законы ритмического построения в музыке и стихосложении к построению спектакля или фильма, являющегося искусством синтетическим. Ритм фильма рождается и поддерживается созвучным сочетанием музыки, слова и движения с плановостью сюжетного развития. Для ритма фильма важна не столько временная протяженность чередующихся кусков, сколько степень их драматургического напряжения.

Мы не имеем возможности останавливаться на этом вопросе подробнее.

И ни в какой мере мы не претендуем на сколько-нибудь полную разработку этой проблемы, которая должна стать в центре внимания теоретиков киномастерства и искусствоведов. Мы хотим только направить их мысль на этот путь анализа художественного произведения. Все чувствуют присутствие ритма, но еще не прониклись его значением для эстетического воздействия фильма.

Лучшие произведения советского киноискусства созданы режиссерами, обладающими обостренной способностью ощущать ритм, его динамику. С. Эйзенштейн пришел в кино в расцвете своих исканий. Пришел и сразу победил. И не озорством своих аттракционов, а революционным пафосом показанного им материала. В чем же заключалось своеобразие его первых фильмов? В предельной изобразительности пластических построений и в ритмической их смене.

Ритм фильмов Эйзенштейна оказался огромной волнующей силой. Немые фильмы Эйзенштейна, благодаря их ритму, приобретали музыкальное звучание.

Просмотрим с этой точки зрения фильм «Суворов» и сравним его с режиссерским сценарием В. И. Пудовкина и М. И. Доллера.

Мы остановились на этом именно фильме по следующим соображениям: 1) читатели «Искусства кино» его сравнительно недавно видели, 2) этот прекрасный фильм пользуется заслуженной популярностью и признанием, 3) постановщики его — искусные мастера, прекрасно владеющие кинематографическим языком, монтажом, умеющие исключительно четко разработать сценарий, всегда до конца продумывающие и решающие свой постановочный замысел.

Мы, таким образом, берем наилучшие условия, которыми располагает наша творческая кинематографическая среда. Это дает возможность как бы изолировать наше исследование значения ритма фильма от влияний других факторов воздействия на зрителя.

Прежде всего сравним построение отдельных отрывков режиссерского сценария с результативным построением этих же отрывков в законченном фильме, как он был нам показан.

Возьмем первые три эпизода, составляющие первые 78 кадров общей протяженностью в 512 метров в режиссерском сценарии или 117 кадров с протяженностью в 355 метров в фильме.

Первый экспозиционный эпизод (проезд адъютанта штаба Мещерского, догоняющего Суворова), если его рассматривать изолированно, вне связи с общим построением фильма, сделан очень лаконично. В первых 25 кадрах, занимающих 104 метра, зрителю отраженно представлено:

1. Стремительный марш Суворова.
2. Любовь к нему солдат.
3. Разногласия между Суворовым и штабом главнокомандующего.
4. Отставший отряд генерала Дерфельдена.
5. Отставший, увязший в болотах, отряд Азовского полка.

Все это достигнуто к тому же без единого титра.

Развивается этот эпизод плавно, в темпе умеренном, но не замедленном. Плавность рождается при этом закономерностью раскрытия экспонируемого материала.

Второй эпизод (кадры 25—51)—отчет командиров после боя — содержит столько же кадров при общей длине их 140 метров. Эпизод в смысле его внутреннего развития подчинен тому же ритму, что и первый эпизод.

Посмотрим теперь, как изложен третий эпизод в режиссерском сценарии.

Кадр 51. Сзади показался Багратион с Прохором. У Прохора в руках суворовский мундир. Он подошел к Суворову.

Тот обернулся, сказал сердито:

— Уйди, Прохор...

Прохор не отстает:

— Прибыл адъютант с эстафетой. Прибыл...

— Адъютант, — быстро переспросил Суворов и, вдруг нахмурившись, глянул перед собой: где адъютант? — крикнул он. (С. 6 м)

52. Общ. В круг расступившихся около Суворова офицеров и солдат, щеголяя безукоризненной выправкой гвардейца, четко отбивая прусский шаг, вошел блистательный Мещерский и, звонко щелкнув шпорами, замер. Рядом с ним остановился сопровождающий его Багратион. (Т. 4 м)

53. Кр. Суворов иронически поглядывает, ждет. (Т. 1 м)

54. Кр. — Личный адъютант командира отдельного корпуса его сиятельства генерал-аншефа князя Лобанова-Ростовского гвардии поручик Мещерский со срочной эстафетой...—отчетливо и раздельно произносит Мещерский.

55. Кр. — Догнали-таки, — всплеснув руками, крикнул Суворов. — А ну, давай ее сюда, эстафету твою.

Мещерский поднял пакет на уровень лба и протянул его Суворову. Тот взял эстафету, разорвал конверт, воркими глазами пробежал текст и тотчас вернул бумагу Мещерскому.

— А ну, читай, голубчик... да погромче... тут все свои. (5 м)

56. — Его сиятельству кавалеру и графу... — начал было Мещерский, но Суворов тотчас прервал его:

— Короче: «генералу Суворову»...

Мещерский продолжает чтение эстафеты:

— Эстафета... Исполняя приказ главнокомандующего фельдмаршала князя Репнина, выступил я сего дня по утру по проезжим дорогам в направлении польского укрепленного лагеря, что у деревни Соколка. (с. 14)

57. Ср.—Стой...—весело перебил Суворов. — Стало быть к этому лагерю?

Мещерский недоверчиво посмотрел вокруг, но промолчал... Струя дыма протянулась по вершине холма. Мещерский продолжает чтение, слегка пожав плечами. (с. 3)

58. Ср. — В приказании главнокомандующего, кое вам известно, ваше сиятельство, изложено...

Суворов кивнул головой и даже слегка передразнил Мещерского. (с. 4)

59. Кр. — Изложено, изложено... Я приказание-то вчера получил и сказано там на редкость ясно: «Итти к Соколке и скоро»... генералу же Лобанову-Ростовскому поспешать со мною вместе... (Суворов взмахнул костыликом, словно освобождая себе горизонт, и приложил руку к глазам, заслоняя солнечный свет.) — А вот его что-то не видно...

Мещерский обиженно вытянулся, отдал салют, хотел что-то сказать, но Суворов досадливо махнул рукой.

— Так, так... читай дальше!

Мещерский вновь поднял эстафету к глазам: (с. 15)

60. — «А посему прошу ваше сиятельство ускорить движение на баталию и, соединившись со мной в поле, развернуться согласно артикулу для совместной атаки вражеского лагеря не позднее шестого сего октября».

— Стой, стой... — вдруг закричал Суворов. — Это как же так шестого октября? А сегодня какое?

— Пятое, Александр Васильевич, — подсказал Багратион.

— Пятое... — подтвердил Суворов,—стало быть твой Лобанов-то Ростовский, поди, уж полдороги прошел. Завтра здесь будет. Завтра, говоришь, в атаку итти? Эх ты, беда какая... А предмета-то для атаки и нету... Нет его — польского лагеря... сам смотри — дым один... выходит, обмишулились, — разбили, генерала твоего не дождавшись.

(В суворовской свите нарастает с трудом сдерживаемый хохот.)

— Что же делать-то, помилуй бог? Ась, — продолжает издеваться Суворов. — Уж не повернуть ли вспять да вместе с Лобановым опять на лагерь ударить?.. Нет, невозможно.

Мещерский снова вытянулся в струну, но так разволновался, что даже «петуха пустил», отвечая Суворову: (с. 40)

61. Кр. — Осмелюсь доложить: наш корпус движется со скоростью, предусмотренной уставом.

62. Ср. — «Не торопясь поспешает»... — язвительно усмехнулся Суворов. — Да ведь как, кругом, голубчик... Круго-ом... А я лесом прошел. Вдвое короче, втрое быстрее.

Суворов обернулся к адъютантам и отрывисто приказал:

— Барабан!.. Карту!..

63. Ср. Смуглый мальчишка-барабанщик поставил перед Суворовым высокий барабан. Багратион развернул карту и остановился, придерживая ее края. Суворов наклонился, отмечая пункты. По карте ясно видно, что перед Грушевкой сплошной заболоченный лес, тянувшийся до польского лагеря. Перед лагерем Лобанова-Ростовского — открытые места и проезжие дороги. Польский лагерь расположен в «дефиле» — узком месте, справа и слева граничащим с лесами и болотами.

— Я в Грушевке третьего дня стоял... А Лобанов-Ростовский вот где... поля да дороги проезжие, вот он по ним по сю пору и тащится «развернутым своим фронтом»...

Суворов, передразнив текст эстафеты, растопырил пальцы обеих рук, потом вдруг показал кулак:

— А я, собрав отряды в кулачок...

Суворов вновь наклонился над картой и, схватив кусок мягкого угля, провел от Грушевки стремительную линию своего удара на вражеский тыл. Эта линия легла на карте словно дерзкая черная молния:

— За сутки полста верст, и прямо в бой... (с. 16)

64. Кр. — Движение через такой лес явилось бы нарушением устава, ваше сиятельство... — робко возразил Мещерский. (с. 5)

65. Кр. Суворов обернулся, словно ужаленный.

— Какого устава? Стародавнего? Гатчинского?.. Ан нет, голубчик, моему солдату преграды нет, я его палочками в бой не гоню, он сам рвется... везде пройдет. А где прошел один, там вся армия проходит... (с. 12)

66. Ср. Суворов подошел к Мещерскому:

— Так-то, сударь мой, здесь война, а не плац-парад Гатчинский...

Суворов заговорил с огромной силой вдохновения:

— Враг дремлет, ждет тебя с чиста поля, — вот как князька твоего. Враг знает — Суворов за сто верст.... А мы, удвоив, утроив шаг богатырский, из-за гор крутых, из-за лесов дремучих, налетом орлиным, как снег на голову, как гром небесный... бей, коли, руби, не давай опомниться!.. Во фланг, в тыл, в русские штыки, и кончено... и слава... (с. 22)

67. Ср. Гул взволнованных голосов смешивается со словами Суворова. Он поднимает руку:

— Приказ главнокомандующего выполнен. Лагерь мой и Соколка моя. Путь на Варшаву открыт... (с. 8)

68. Кр. Суворов, внезапно изменив тон, заговорил дружески-спокойно:

— А что до устава, голубчик мой, ответ буду держать перед богом... (Суворов перекрестился.) — и перед матушкой-императрицей... (с. 6)

69. Ср. Круто повернувшись на каблуках, Суворов отошел от Мещерского.

Послышались отрывистые слова приказаний:

— ...Адъютанты, к письму! (с. 2)

70. Общ. Два адъютанта, выступив вперед, укрепили доски с листами бумаги и приготовились писать. (т. 2)

71. Ср. Суворов сделал несколько шагов, остановился перед барабаном. (т. 3)

72. Суворов сел, закрыл глаза.

Наступила почтительная тишина.

— Письмо будем писать Репнину. Да, да... его сиятельству фельдмаршалу, князю и кавалеру... (с. 7)

73. Кр. Суворов начал диктовать:

— О, боже мой, как я осмелился беспокоить ваше сиятельство... благодетеля... начальника начальников, великого человека... (Суворов вынул платок.) Вы вечны, вы велики... (Суворов высморкался и сокрушенно покачал головой.)

— Мы кратки, мы ничтожны... (с. 12)

74. Ср. Пишут адъютанты. Суворов, сорвавшись с места, всмотрелся... (т. 3)

75. Кр. Суворов, всматриваясь куда-то в сторону, вдруг приказал, обращаясь к артиллерийскому офицеру:

— Капитан Иванов... пушки да порох собрать в одно место... и немедля... ужо сам проверю...

76. Офицер бросился выполнять приказание.

77. Суворов диктует снова:

— Сего октября двинулся я к Варшаве леском по холодку, дабы проложить путь армии русской... По пути подвернулась колонна поляцкая... изрядная... Но мы не считали... Я их бить пришел, а не считать. Так, что ли, князь Петра? — неожиданно обратился Суворов к Багратиону.

Тот наклонил голову.

Суворов вновь вернулся к адъютантам:

— Ударил в штыки и опять повезло старику. Опять разбил... Как это генерал ихний сказал-то? Как? Ага... (Суворов протянул руку, как бы на что-то указывая.) Баталии не было, один страх. От страха они и побежали. Поистине: кто испуган, тот побежден наполовину. Иду на Прагу... не могу удержаться... Генералы Дерфельден и Ферзен за мной поспевают... Его сиятельство Лобанов-Ростовский... (Суворов покосился на Мещерского) прикрывает мой тыл... слава ему! И наипаче вам слава... (с. 40)

78. Ср. Суворов по своему обыкновению внезапно изменил тон и встал:

— Прохор, подай ложку...

Прохор поднес раскрытый дорожный сундучок.

Имя ваше, — диктует Суворов, вынимая из сундучка деревянную ложку и чашку, — сопровождаться будет от столетия к столетию... Провидение попечется о продолжении дел ваших... (Суворов махнул рукой.) Ну и прочее, сами там знаете.

...Кашу буду есть с фанагорийцами. С первым батальоном.

Суворов неожиданно встал, повернулся и торопливо ушел. Свита двинулась за ним. Забили барабаны. На холме остался лишь обалделый, растерянный Мещерский. (с. 17)

(Затемнение.)

Этот эпизод (кадры 52—78), состоящий тоже из 25 кадров с общей длиной 268 метров, в своем внутреннем строении отличается статичностью, в нем нет движения сюжета, в нем нет и движения образа, как это наблюдалось в первых двух эпизодах... Здесь, в длинном эпизоде, по длине превышающем суммарную длину предыдущих двух эпизодов (104—140 метров), не добавляется ничего нового к характеристике действующих лиц и очень мало материала для раскрытия назревающего конфликта.

Монотонно построенный эпизод (Суворов иронизирует над приказом Репнина), обладал, по сути дела, только информационной функцией, чрезмерно затянут и разрушает ритмический ход произведения.

Было бы, однако, серьезной ошибкой, полагать, что нарушение ритма в данном случае объясняется случайной протяженностью эпизодов, следующих один за другим (первый эпизод имеет 104 метра, второй—140 метров, третий — 268 метров).

Причина ритмического разрыва после второго эпизода «Суворова» лежит не в длине этого куска, не в темпе, в котором совершаются события или произносятся речи. Статичность материала эпизода при большой длине его,— вот что нарушает ритм этой части фильма.

В то время как первые два эпизода, эмоционально напряженные, драматически действенные, экспозиционно выразительные и красочные, третий эпизод — тягучий, по сути дела информационный, не поднимает напряжения первых двух эпизодов, не поддерживает, а, наоборот, ослабляет напряжение.

Вот эта иная, ослабленная драматическая тональность эпизода и разрушает ритм всего приведенного отрывка фильма.

Нам могут возразить, что спады напряжения могут вполне уживаться рядом с подъемом напряжения в движении сюжета фильма.

Это верно при условии некой закономерности этих чередований, рассчитанных режиссером. Но взятый нами отрывок сценария, в сущности говоря, может быть рассмотрен, как пролог к фильму, после чего начинается сюжет совершенно законченного фильма, который можно назвать «Суворов и Павел».

Пролог этот несет по отношению ко всему фильму чисто информационную функцию, рассказывая «предысторию» персонажей фильма. Пролог этот драматургически необходим: в нем одновременно с экспозицией характеров героев и военного метода Суворова заложена драматургическая подготовка к восприятию сцены на Гатчинском плацу.

Трагический пафос самоубийства суворовского полководца Тюрина ослабнет, если не будет показано, при каких обстоятельствах Суворов наградил орденом героя Тюрина. Но пролог всегда должен быть коротким. В данном же случае первые три эпизода в режиссерской разработке заняли 512 метров. Кроме того, поскольку мы в этом прологе имеем законченный сюжетный кусок, спад напряжения в третьем эпизоде ничем не может быть оправдан.

И режиссеры фильма, не заметив этой ритмической ошибки при разработке режиссерской композиции фильма, почувствовали ее, однако, когда начали работу в павильонах и за монтажным столом. И тогда пролог — будем условно так называть первые три эпизода — был переработан. Ничего не меняя в его тематическом звучании, режиссеры решительно изменили его композиционную структуру и притом мужественно произвели хирургическое отсечение части материала, главным образом речевого. Если третий эпизод в режиссерской разработке занимал 268 метров, то в фильме ему отведено только 145 метров.

И весь пролог вместо 512 метров по режиссерской разработке занял в фильме лишь 355 метров.

Можно ли было все это предусмотреть раньше при режиссерской разработке сценария? Бесспорно, можно было.

Для этого прежде всего надо было увидеть, что тематическая задача эпизода с эстафетой Мещерского обладает четко выраженным локальным характером: дать еще один акцент на своеобразии военного метода Суворова и на независимости его характера.

Эти черты образа Суворова и в дальнейшем, на протяжении почти всего фильма, подчеркиваются и словами и поступками, поэтому специально останавливаться на них в этом эпизоде не следует. Другая тема этого эпизода— конфликт между Суворовым и главнокомандующим Репниным — совершенно незакономерно поднята во вступительном отрывке фильма. Ведь издевательский разговор Суворова с Мещерским, высмеивание темпов, с какими Лобанов-Ростовский, в точности исполняя приказ главнокомандующего о соединении двух армий, двигался к пункту встречи с Суворовым, к Соколке, воспринимается как назревающий конфликт с главным командованием или с Лобановым-Ростовским. Зритель естественно ждет дальнейшего развития или даже разрешения подготовленного этим эпизодом конфликта с главным командованием, а фактически на эпизоде с эстафетой обрывается не только весь этот конфликт, но и показ екатерининской эпохи, и следует титр:

«Отгремели кровавые екатерининские войны. Легендарной славой сверкали знамена суворовских полков... В

ноябре 1796 г. на престол вступил Павел I, немедленно вернувший армии старинные уставы и нелепые формы, упраздненные почти тридцать лет назад».

Титр этот осуществляет необходимый временной разрыв, и начинается новая страница из биографии Суворова. У зрителя, подготовленного эпизодом с эстафетой к развертыванию конфликта с Репниным, рождается при чтении титра, вводящего его в новую эпоху, недоумение, ощущение какого-то сюжетного провала или скачка.

Можно было заранее предвидеть, что длинная сцена с Мещерским делает не только сам «пролог» аритмическим и нестройным, но и переход к Гатчино становится аритмичным.

Плененные материалом режиссеры не почувствовали сразу незакономерности построения «пролога». Но в постановочной работе сопротивление материала заставило их убедиться в необходимости сжатия этих трех эпизодов.

Ограниченные рамки статьи не дают возможности продолжить этот сравнительный анализ фильма «Суворов» до конца. Скажем только, что не всюду режиссерам по ходу съемок или в процессе монтажа удалось исправить допущенные недосмотры в режиссерской разработке. И там, где материал не был освобожден от затяжек, нарушавших напряжение или плавность развертывания сюжета, где терялась ритмичность в переходах от одного события к другому, там чувствовался спад драматического напряжения.

Мы видим, таким образом, что даже в тех случаях, когда режиссер обладает острым чувством ритма, в режиссерской его разработке за редким исключением остается материал (целые эпизоды или отдельные фрагменты эпизодов), который, будучи сам по себе интересен и по содержанию и по своей живописности, оказывает отрицательное влияние на общую композицию фильма, разрушая ритм фильма. Удивительного в этом ничего нет. Автор настолько сживается с отобранным им материалом, настолько привыкает видеть его в общей композиции вещи и по-своему трактовать отдельные нюансы в переживаниях своих героев, что это авторское «освоение» материала делает для него невидимыми, нечувствительными драматургические провалы.

Это лежит в природе творчества художника. Часто он оказывается не в состоянии до конца владеть своим материалом. Порой в отдельных этапах своей работы он становится рабом материала. В последней стадии, в монтажной, режиссер вновь становится властителем материала, и тогда вступают в свои права ножницы.

Для свежего восприятия редактора, не участвовавшего в отборе материала и не успевшего «полюбить» отдельные ситуации или реплики героев и проверяющего режиссерский сценарий с целью придания драматургической стройности и нужного темпа движению сюжета и всей образной системе, не могут пройти незамеченными словесная перегрузка, повторы и недейственность речи Суворова по поводу эстафеты Мещерского.

Сцена Суворова и Мещерского делится на две части: сперва Суворов язвительно высмеивает послание Лобанова-Ростовского, а потом диктует ответное письмо главнокомандующему. Но в содержании письма повторяется та же мысль, выраженная в тех же интонациях и отчасти в тех же словах, которыми громко реагировал Суворов на прочтенную эстафету.

Со стороны этот повтор, затягивающий действие и нарушающий ритм его движения, заметен сразу. Ухо режиссера, уже привыкшего к этим словам, заметит их отрицательное воздействие с большим опозданием — только в стадии монтажа фильма.

Обведенный рамкой материал разбираемого по режиссерскому сценарию эпизода выпал из фильма.

Режиссерский сценарий «Суворов» не проходил через проверку редактора режиссерских сценариев. Но легко себе представить, сколько спора вызвало бы предложение редактора исключить диктовку Суворовым ответа главнокомандующему.

Очень интересно наблюдать автора литературного и режиссерского сценария, когда он неожиданно (каждый раз неожиданно) узнает, что произведение его перегружено материалом. В общей форме это известие вызывает у них только нечленораздельные замечания насчет того, что не сценарий перегружен, а искусственно ограничен объем фильма, что нельзя же произвольно ограничивать киносеанс полутора часами. Но когда заходит речь о конкретных эпизодах или сценах, которые отягчают действие, то защита материала организуется с невероятным упорством. И если автор вынужден бывает согласиться на купюры, то он этого все-таки никогда не прощает, даже если потом фильм или спектакль имеет большой успех.

Рассказывают, что Чехов очень обижался на Станиславского и Немировича-Данченко, настаивавших на значительных купюрах в пьесе «Вишневый сад». После премьеры, прошедшей с огромным художественным успехом, состоялась товарищеская встреча мхатовцев с Чеховым. Кто-то из руководителей театра, приветствуя автора, сказал ему:

— Вот, Антон Павлович, вы обижались на нас за купюры... Теперь вы видите, какой успех.

— Да, — ответил Чехов, — вы показали половину пьесы, и то какой успех. А какой был бы успех, если бы вы показали всю пьесу!

Разумеется проверка режиссерского сценария — задача в такой же мере ответственная, как и трудная.

С немыми фильмами дело обстояло гораздо проще. Тогда вопрос об избытке материала скорее упирался в материально-производственную проблему, чем в эстетическую.

В процессе монтажа можно было легко свобождаться от излишнего материала.

В немом кино в распоряжении режиссера было много средств для исправления ошибок, допущенных во время съемки. Во время монтажа можно было удалять или сокращать неудачные куски, перебивая сцену надписью. Если актеру не удавался какой-либо эпизод, надпись (авторская ремарка или реплика персонажа) помогала отобрать в его исполнении данной сцены лучшие куски, освободиться от других.

Впрочем, даже и в немом кино такие исправления лишь «подлечивали» раны, полученные в процессе съемки или обусловленные неверной разработкой режиссерского сценария. Как правило, в таких случаях оставались и чувствовались ритмические изъяны.

Но известно, что музыка, слово и звук ограничили возможности монтажных исправлений. Утраченный во время съемки ритм не удается, за редким исключением, восстановить во время монтажа.

Поэтому выверка режиссерского сценария звукового фильма до начала съемок имеет громадное значение и для художественного и для экономического результата постановки.

Приведем еще один пример из режиссерского сценария «Суворов», чтобы показать, как трудно исправлять после съемок неверные построения режиссерского сценария.

Так мы проверяли на зрителях, как воспринимается переход от марша на Париж, остановленного ловким дипломатическим маневром, к походу в Швейцарию. Дело в том, что Суворов объявил своим генералам, что «мы прерываем кампанию, мы не идем на Париж, мы идем в Швейцарскую землю на соединение с русскими полками Римского-Корсакова...»

Вслед за этим надпись:

«Кратчайшим, неожиданным для противников путем повел Суворов свои полки на штурм альпийских горных высот».

Здесь у зрителя рождается недоумение: кампания прекращена, — и вдруг штурм альпийских высот.

Зритель обеспокоен какой-то нелогичностью, ибо он не успевает разобраться, он не в состоянии комментировать речь Суворова, не сразу догадывается, как следует понимать его мысль: «кампания прекращается» — это не конец войне, а конец походу на Париж, что война продолжается, но на другом фронте и что маневр австрийского императора, поддержанный русским царем, — грозит большими бедами.

Смысл слов Суворова трудно расшифровать на ходу, и поэтому зритель недоумевает, и его пронизывает какое-то неприятное беспокойство.

Построенная иначе реплика Суворова может снять это беспокойство зрителя; тогда переход от эпизода с австрийскими посланниками к швейцарскому походу может приобрести нужную плавность.

Если зритель не уяснит причины и смысл швейцарского похода, то у него нарушится целостность восприятия фильма; нарушенным окажется и ритм развития.

Произошел поразительный перелом в военных делах Суворова: он шел всегда вперед, «все время вперед», наступая и побеждая, — и вдруг его заставили в безнадежных условиях итти на помощь Римкому-Корсакову, т. е. от наступления перейти к обороне.

Об этом трагическом моменте в жизни Суворова нельзя было сказать скороговоркой.

Если выше мы приводили пример нарушения ритма фильма затяжкой, задержкой развития действия, то в данном случае плавность движения фильма нарушается в зрительном восприятии из-за недостаточной мотивировки или неправильного построения словесного материала (неполноты его).

Исправить эту ошибку за монтажным столом невозможно (ошибка в диалоге). Зато совершенно ясно, что этот пробел должен был быть замечен при анализе режиссерского сценария.

Диалог с экрана воспринимается труднее, чем со сцены театра. Это объясняется тем, что частая смена мест действия в фильме, частая смена композиций кадра в пределах одного декоративного или натурного объекта заставляет напрягать зрительное внимание, что ослабляет силу звукового восприятия зрителей. Поэтому, когда идет разговорная сцена, следует реже менять построение кадра.

Это соображение очевидно обязывает выверять диалог с точки зрения его доходчивости, избегая при этом такого построения фразы, которое может у зрителя вызвать двоякое толкование текста.

Однако выверкой ритма не ограничивается производственный анализ режиссерского сценария.

Из сценария может быть удален, сокращен или перестроен материал, нарушающий ритм фильма, но все же объем оставшегося материала не умещается в рамки отведенного лимита длины фильма. В таких случаях борьба за расширение этих рамок принимает весьма упорный характер. Но техно-экономические факторы, в конфликт с которыми при этом вступают авторы, весьма убедительны. Почему 2500 метров, а не 3000?

Расчет весьма простой: 500 метров требуют для пробега через проекционный аппарат 17 минут; четыре сеанса потребуют лишних против нормы 68 минут, т. е. количество сеансов в вечер уменьшится. При тираже в 300 копий (а для хороших фильмов — это далеко не предельный тираж) потребуется лишних 150 000 метров позитивной пленки, т. е. количество пленки, потребное для напечатания 60 копий.

Можно было бы привести и более сложные расчеты, показывающие, какую производственную нагрузку получает аппарат киностудии при повышении длины негатива на 500 метров.

В заключение хотелось бы еще коснуться вопроса о так называемом «железном сценарии».

Надо иметь в виду, что режиссерский сценарий, даже добросовестно и тщательно обдуманный и разработанный, все же не замирает в утвержденной редакции, а продолжает жить и, следовательно, изменяться.

И это постоянное движение режиссерского сценария совершенно естественно вызывается законами рождения художественного произведения, а не отсутствием доброй воли или умения работать. Как бы ни был выверен режиссерский сценарий за столом, — при столкновении с человеческим материалом на репетициях, при работе с композитором и художником в сценарий неизбежно вносятся коррективы. Коррективы неизбежно вносятся в сценарий и в съемочном процессе. Весь вопрос, однако, в том, каков характер этих поправок.

Диалог, например, принимает окончательную отделку только во время работы с актером. Меняется и раскадровка, так как только во время репетиций окончательно решается мизансцена.

Изменения, вносимые в содержание или в оформление куска во время съемки, допустимы, но при непременном условии, что это не нарушает хода работы съемочного коллектива и не срывает, таким образом, плана работ всей студии. Вызванные необходимостью изменения в процессе съемки должны быть невелики и разрешаться творческой изобретательностью коллектива без усложнения и задержки производственного процесса.

Мы видим, таким образом, что проверка режиссерских сценариев — дело столь же ответственное, сколь и трудное и сложное. Тем более следует вопрос этот изучать внимательнее.

В борьбе за качество фильма, за организованность, в борьбе с потерями на производстве работа по проверке режиссерских сценариев перед пуском в производство должна быть признана важнейшим звеном руководства киностудий.

Страницы прошлого

Э. Тиссе

Засл. деят. искусств

История моей кинематографической жизни началась в Либаве — небольшом портовом городе, расположенном на берегу Балтийского моря.

Я учился в коммерческом училище и мечтал стать капитаном дальнего плавания. Но этим мечтам не суждено было осуществиться: вскоре произошло событие, определившее весь мой дальнейший жизненный путь.

Одновременно с учебой в коммерческом училище я посещал вечерами студию живописи и фото Эрнста Грейнцига. Затем я начал работать в студии в качестве ученика фотографа. Вскоре я овладел своей профессией настолько, что мастера поручали мне и другим ученикам выполнять их работу, которую они потом сдавали хозяину как свою.

После окончания коммерческого училища я остался в студии Грейнцига и был зачислен уже учеником второй категории. Хозяин возложил на меня «честь» открывать по утрам студию.

Владелец студии профессор Грейнциг ежегодно уезжал на три месяца в Мюнхен, где читал в Академии искусств лекции по истории живописи. Вернувшись после одной из поездок, он привез с собой из Франции киносъемочный аппарат «Патэ». Грейнциг являлся акционером компании, строившей в Либаве большой кинотеатр, и решил заняться съемками кинофильмов, чтобы показывать их в своем будущем театре. Однако, познакомившись с практикой киносъемки, он увидел, что дело это ему не под силу. Поэтому он и привлек меня к изучению этой новой для нашей студии работы.

Жребий этот пал именно на меня, из всех служащих студии живописи и фотографии я был самым молодым, здоровым и ловким.

В ту пору в России кинопроизводства, в сущности говоря, не было. Лишь несколько иностранных фирм производили съемку кинохроники да мелкие русские ателье делали небольшое количество слабых, никчемных «художественных» картин. Многие инициативные предприниматели, в большинстве владельцы кинотеатров, кустарным способом изготовляли для себя небольшие хроникальные, видовые отрывки, которые и показывали перед началом сеанса. Мы в Либаве и не подозревали о существовании русской кинематографии и русской кинохроники, ибо никогда не видели их. В кинотеатре шли заграничные, главным образом американские «боевики».

С охотой принялся я изучать новое дело. Снимал много и далеко не всегда удачно. Обрабатывалась пленка очень примитивно, кустарно, но никакие трудности меня не смущали. Меня радовало, что хозяин смотрел на все мои эксперименты сквозь пальцы и не требовал немедленных результатов. Но вот, наконец, я получил от него конкретное задание: снять виды города Либавы и сделать хроникальный фильм, который должен пойти в день открытия нового кинотеатра.

Заказ этот я получил летом 1913 года. Открытие театра назначалось на ночь под новый 1914 год. Времени было много, работа была интересной. С энтузиазмом снимал я все известные городские красоты, излюбленные места отдыха всех «знатных» людей города...

Наступил долгожданный день. О гала-представлении никто не знал. Реклама извещала горожан, что в новогоднюю ночь состоится открытие театра, небывалый грандиозный бал днем и встреча нового года. Многим видным людям города были разосланы специальные пригласительные билеты, в которых был обещан «исключительно приятный сюрприз».

К 11 часам начала съезжаться местная знать. Такого съезда маленький город, пожалуй, не знал за всю свою историю.

Все сотрудники студии также были приглашены хозяином на открытие театра с условием, чтобы все были одеты в смокинги и что для нас будет сервирован отдельный стол. Стол этот, как оказалось, был накрыт в углу бельэтажа, и проникнуть в главный зал для нас было почти невозможно.

Ровно в половине двенадцатого «сам» хозяин торжественно объявил о предстоящем сюрпризе. Гости заняли места за столиками, сервированными в зрительном зале, и через несколько минут погас свет. На экране появились виды города Либавы. К вящшему удовольствию присутствующих многие из них увидели самих себя в качестве действующих лиц.

Демонстрация длилась 20 минут и сопровождалась непрерывными аплодисментами.

После встречи «счастливого нового года» публика вновь и вновь требовала показать фильм; и, если мне не изменяет память, его демонстрировали пять или шесть раз подряд. Успех новому кинотеатру был обеспечен.

Видимо, от столь большого успеха хозяин так подобрел, что к утру подошел к нашему столику на бельэтаже, обнял меня, сказал, что ему хочется, чтобы в 1914 году все были так же счастливы, как счастлив сейчас он, и что поэтому он дарит мне, любимому и талантливому ученику, в полную собственность, киносъемочный аппарат, которым заснят произведший фурор видовой фильм. Тут же во всеуслышание он несколько раз назвал стоимость аппарата, чтобы все в городе знали о его безмерной щедрости.

Больше чем уверен, что впоследствии хозяин не раз сожалел о своей щедрости, проявленной в ночь под новый год. Но о подарке знал уже весь город и взять свои слова обратно было неудобно. Аппарат остался у меня.

Так появился в России еще один — из немногих тогда — кинооператоров-профессионалов. Я с головой ушел в новую работу, перестал мечтать о профессии капитана дальнего плавания.

С большой охотой выполнял я все поручения хозяина, получал попрежнему свои восемь рублей в месяц (а прибыли студия получала ежемесячно по нескольку сот рублей).

С этого номера «Искусство кино» приступает к печатанию автобиографических материалов мастеров советского киноискусства о начале их работы в кинематографии.

В студии я был единственным киноработником. Сам снимал, проявлял, печатал копии, делал надписи, склеивал и относил в определенные дни в театр. Десятичасового рабочего дня для меня не существовало: работал и по 14 и по 16 часов в сутки.

Я должен был к каждой новой программе (а программа менялась два раза в неделю) снять и приготовить новые копии хроники, причем ролик должен был быть не короче двухсот метров...

Так продолжалось до памятных дней объявления мировой войны.

В день объявления войны я снимал большой послеобеденный концерт в курзале. Было воскресенье, около пяти часов дня. Курзал прилегал к самому берегу моря, возле него была крепость, из которой торчали жерла дальнобойных орудий. Масса гуляющих была в курзале и на берегу моря в этот теплый солнечный день.

Кончив съемку, я вышел на взморье и увидел недалеко от берега три военных корабля. В Либаве мы часто видели суда военного флота. Я решил использовать оригинальный фон и начал снимать гуляющих на фоне приближающихся кораблей. Вдруг с кораблей раздался залп. В первый момент все думали, что это военные маневры, но вскоре мы услышали свист снарядов над головой и звуки разрывов в городе.

Эти первые военные кадры были зафиксированы мною на пленке. Возможно, что это были вообще первые документальные киносъемки военных действий первой мировой войны.

Со взморья я направился к месту взрывов снарядов. Обстрелу подверглись проволочный завод и вокзал.

Но снаряды ложились возле, разрушая дома рабочих.

После обстрела, длившегося около часа, корабли ушли.

Все эти события я весьма обстоятельно и подробно заснял на пленку, срочно обработал и сдал для показа на экране. Материал показался хозяину столь интересным, что он сделал с ним первую вылазку за границу. Он отправился в Стокгольм, а вернувшись оттуда, подарил мне карманные часы — значит хорошо заработал.

Как только у кинотеатра появилась реклама, что с новой программой будет показана хроника, снятая во время обстрела, к хозяину началось настоящее паломничество. Шли все те люди, которые были на памятной встрече нового года, шли именитые горожане, купцы и более мелкий люд.

У всех была одна и та же просьба: не показывать на экране те кадры, в которых — упаси бог — заснят кто-либо из них. Ведь многие слишком явно проявили трусость...

Каждого посетителя хозяин уводил к себе в кабинет. Каждому обещал (очевидно, далеко не безвозмездно) удовлетворить его просьбу. В том числе и людям, которые вовсе не были засняты мною на пленку.

Обещание свое хозяин сдержал... Весь материал был изъят из проката и сожжен в саду студии, где для этого была вырыта специальная ямка.

В городе наладилась нормальная жизнь. Газеты пестрели крупными заголовками о победах на фронте. Иногда над Либавой пролетали цеппелины и по вечерам город погружался в абсолютную темноту...

В первых числах августа, ранним утром вновь появилась эскадра противника и открыла огонь по заводам и железнодорожным объектам.

Вторичный обстрел заснять мне не удалось: я был в это время в новом городе, а студия помещалась в старом. Городской мост был разведен и перебраться за аппаратурой не было никакой возможности. Когда я после обстрела появился в студии, — хозяин набросился на меня чуть ли не с кулаками. Он был очень разозлен, что не заснят обстрел, долго метал громы и молнии и не успокоился до того самого дня, когда я покинул Либаву. Я уже боялся, что он заберет от меня обратно киноаппарат...

Моя семья решила перебраться в Ригу.

Утром накануне отъезда я пришел к хозяину за расчетом. Сначала он молчал, потом сказал, что отпускает меня с условием, что после окончания войны я вернусь к нему в студию обратно. Он снабдил меня рекомендательными письмами к своим коллегам по профессии в городе Риге. Затем перевел разговор на тему о... киноаппарате. Испугавшись, что я могу его лишиться, я предложил такой план: я буду снимать все интересное во время военных действий, а, вернувшись, передам ему весь материал.

Подумав, хозяин согласился, выдал мне аппарат и шестьсот метров пленки.

Я не выполнил своего обещания; вскоре я был мобилизован.

В действующую армию я пришел со своим киносъемочным аппаратом. Сразу же был определен в 834-й Пречистенский полк 180-й дивизии в качестве кинооператора и тотчас же приступил к съемке военных действий.

Весь заснятый материал сдавался в в штаб дивизии. Штаб направлял его, насколько мне помнится, в Скобелевский комитет. Дальнейшая судьба снятых материалов мне неизвестна.

Началась тяжелая работа, боевые будни, походы, невзгоды и лишения фронтовой жизни. Снимать приходилось много. Много было пережито опасностей, но накоплялся опыт работы в военное время, опыт, который помог мне в дальнейшей моей деятельности на фронтах гражданской войны.

Помню, например, съемки штурма сопки. Несколько раз шли войска на штурм. Позиции наши расположены были в цветущем лесу, но в результате многочисленных артиллерийских обстрелов лес превратился в редкие группы обгорелых деревянных стволов. Помню, как противник впервые обстреливал наши войска пулеметным огнем с аэроплана. Этот эпизод мне удалось зафиксировать на пленке.

Так продолжалось до февральских дней 1917 года. В марте на фронте мы узнали о революции. Приезжали агитаторы. Появились новые темы для киносъемок — митинги, собрания.

Бо́льшая часть солдат нашего полка была настроена революционно и поэтому командование отвело его далеко в тыл — в город Ржев. Отсюда больше половины личного состава полка ушло в Красную гвардию.

В Ржеве полк был расформирован и я, демобилизовавшись, приехал к родителям в Москву. Немного отдохнув, пошел устраиваться на работу. В то время еще существовали мелкие частные фирмы, но уже был организован Московский кинокомитет под председательством Н. Ф. Преображенского.

В апреле 1918 года я пошел в Малый Гнездниковский переулок. В вестибюле Лианозовского особняка меня встретил большой бурый медведь с подносом, на котором валялась груда старых визитных карточек. Поднявшись наверх, я попал в прекрасную арабскую комнату, расположенную на том месте, где сейчас находится проекционная камера большого просмотрового зала Комитета. В арабской комнате я встретил подвижного человека низкого роста. Это был оператор Новицкий. Здесь

же познакомился с операторами Ермоловым и Дорэд, а также с председателем Комитета.

— Операторы нам очень нужны, но аппаратов у нас нет, —сказали мне.— Как только мы сможем использовать вас, мы немедленно сообщим.

Действительно, через несколько дней за мной прислали из Комитета, и я приступил к работе в советской кинематографии, был принят на испытание на месячный срок. Это испытание продолжается вот уже много лет — до сего дня...

...За плечами—работа на многочисленных фронтах гражданской войны: съемки разоружения чехословацкого эшелона; ликвидации контрреволюционного эсеровского мятежа; занятия Красной Армией Минска, Риги, Виндавы, Митавы; ряд известных съемок Владимира Ильича; участие вместе с партизанами в боевых действиях в тылу у чехословаков, где я, кинооператор, являлся одновременно начальником штаба партизанского отряда; участие в походах Первой Конармии; работа в агитпоездах; командировка на Восточный фронт — на Урал, в Сибирь; съемки взятия Оренбурга (в качестве режиссера на Восточном фронте работал со мною Л. Кулешов) и многое другое.

А потом, в годы мирного строительства, — съемки первых культурфильмов, первых художественно-агитационных фильмов и, наконец, работа над художественными картинами с С. Эйзенштейном, участие в строительстве большой советской кинематографии, заслуженно завоевавшей мировую славу.

«КАДЖАНА»

Сценарий К. Гогодзе и К. Пипинашвили. Режиссер К. Пипинашвили. Оператор Ф. Высоцкий. Тбилисская студия. На фото: арт. А. Алазнис-Пирели в роли отца, Л. Абашидзе в роли дочки, лауреат Сталинской премии нар. арт. Грузинской ССР Н. Вачнадзе в роли матери и Т. Амиранашвили в роли Каджаны

Как делают американский киносценарий

Дэдли Николс

В Америке сценарий не пишут — его делают.

Готовый кинофильм — результат объединенных усилий многих людей. Сценарий фильма можно назвать его рабочим чертежом. Сценарист должен уметь искусно написать диалог. Подобно инженеру, строящему здание по планам и чертежам, он должен умело построить сценарий, драматургически и последовательно ярко развернуть образы.

Режиссер берет эти рабочие чертежи сценариста, добавляет к ним собственные идеи и с помощью композитора, художника, актеров и пр. создает фильм. Для создания хорошего сценария и фильма все эти люди должны работать в теснейшем сотрудничестве.

Уже много лет я работаю с режиссером Джоном Фордом. Даже в тех случаях, когда нам приходилось иметь дело со слабым материалом, не имеющим никакого сюжета, мы делали попытки создать из него что-то интересное.

Самый правильный путь для продюсера — это пригласить сценариста и режиссера, знающих свое дело, и... предоставить им свободу действий.

В течение пяти лет мы с Джоном Фордом пытались поставить «Доносчика». Мы обращались с этим предложением из студии в студию, но продюсеры отказывали нам. Наконец, в студии «РКО» мы нашли продюсера, заявившего нам: «Принимайтесь за работу». А президент студии заявил нам, что мы сумасшедшие и что продюсер тоже сошел с ума, если собирается поставить такой фильм.

Сюжет фильма был обдуман нами задолго до того, как мы принялись за работу. Мы пригласили художника-декоратора, композитора, продюсера, его помощника и других — всего пятнадцать человек — и стали обсуждать «атмосферу» фильма, декорации, освещение. Мы хотели, чтобы сценарий, режиссура и операторская работа представляли собой одно целое, были выдержаны в одном стиле, чтобы результат нашей работы не оказался лишь шаблонным повторением голливудских фильмов.

Нам повезло с основой сценария, являющейся прекрасным литературным произведением. Лайам О'Флахерти написал сильную драму о борьбе одного человека против целой группы людей. В его повести доносчик предает группу ирландских революционеров. Мы же решили придать драме национальный характер и развернули эпизод с доносом на фоне ирландского восстания, чтобы углубить его значение.

Мы хотели, чтобы в фильме были элементы скрытого символизма. Но символизм хорош только тогда, когда публика его не замечает. Поэтому, выводя персонаж, подобный Гайпо, который стал предателем из-за своего невежества и ограниченности, мы решили символически, с помощью внешних явлений, изобразить его мысли и переживания.

Мы ввели эпизод, где в затуманенном сознании Гайпо начинают медленно просыпаться угрызения совести. Получив двадцать фунтов стерлингов за свою измену, Гайпо выходит на улицу и, увидев там человека, хватает его за горло и начинает душить. Когда же он обнаруживает, что человек этот слеп, перед ним как бы встает его собственная совесть. Он закрывает глаза руками и поспешно уходит. Постукивание палки слепого непрерывно его преследует. Мы можем смело сказать, что никто не почувствовал здесь символики — и тем не менее это была вполне определенная символика.

Таким путем мы находили один символ за другим, искусно, как нам казалось, маскируя их. В результате фильм принял форму простого повествования о доносчике, но мне кажется, что именно эмоция скрытой в нем символики определила его успех.

Обычно нам не дано права определять характер фильма. Непризнанным сценаристом большей частью оказывается продюсер, а эта категория людей — злейшие враги всего творческого в Голливуде.

Когда продюсер заказывает писателю сценарий, у него уже имеются свои определенные идеи относительно сюжета. Он хочет, чтобы писатель явился его послушным орудием и написал бы сценарий, как это нравится ему, продюсеру. Но создать вещь так, как ее чувствует другой человек, невозможно. Это можно сделать только при одинаковых художественных взглядах, но такого случая я не знаю. Продюсеры приглашают очень талантливых писателей, а когда они приносят готовый сценарий, продюсер говорит:

— Сценарий мне не нравится.

— Почему? — спрашивает писатель.

— Потому что сценарий написан не так, как написал бы его я, если бы умел писать сценарий...

И продюсер приглашает другого сценариста, тот сменяется третьим и т. д. Наконец, кто-нибудь напишет штампованный сценарий для стандартного фильма. Вызывают режиссера. Он излагает свои соображения по поводу сценария, расходящиеся с соображениями продюсера. В результате они приходят к какому-то нейтральному соглашению, не выражающему убеждения ни того, ни другого, и начинают делать фильм соответственно этому соглашению.

Это — неправильный путь.

Большинство наших американских фильмов страдает отсутствием цельности. В них нет того единства стиля и настроения, каким отличается, скажем, фильм «Большая иллюзия», созданный людьми, близкими в идейном отношении.

В «Доносчике» нам удалось достигнуть этого единства. В следующих фильмах мы уже не могли полностью осуществить его, потому что у нас не было должной свободы действий. В нашем последнем фильме «Почто-

---

Печатаемая статья, не давая правильного ответа на поставленный в ней главный вопрос о причинах, порождающих идейную бедность американской кинематографии, сообщает интересный материал о положении голливудского сценариста на кинопроизводстве. — Ред.

вая карета» мы снова добились цельности стиля. Работая над сценарием, я и Джон Форд постоянно совещались с художником и композитором.

Приведем пример зарождения новых идей. Обычно декорации в фильмах лишены потолков и освещаются в основном сверху. Поэтому очень редко мы видим в фильмах людей при обычном бытовом освещении, например, при свете настольной лампы или отражении от лампы, находящейся в углу комнаты.

Мы подумали: «Почему бы нам не попробовать ввести новую систему освещения?» И мы сделали декорации с потолками. Раньше этого не делал никто. Нам говорили, что это невозможно из-за звукозаписи. Микрофон должен находиться над головами актеров, а при наличии потолков звук, убеждали нас, будет пропадать. Мы преодолели это препятствие.

При павильонных съемках мы освещали декорации с различных точек. Лица актеров освещались светом, отраженным от декораций.

Лишь при тесном сотрудничестве основных создателей фильма можно достигнуть той цельности, которой нехватает почти всем голливудским фильмам, облеченным в блестящую внешнюю форму, напоминающим новые автомобили, сходящие с заводского конвейера, прекрасно отполированные и похожие друг на друга.

Может быть именно по этой причине источниками нововведений должны явиться иностранные фильмы. Эксперименты необходимы. Кинематограф и его выразительные средства находятся еще в стадии младенчества; в нем еще много неизведанных возможностей.

Мы, например, привыкли в кино ко всякого рода условностям. Мы привыкли к затемнению, заменяющему театральный занавес, к наплыву, к монтажным перебивкам, а в свое время, когда их впервые ввел Гриффит, они казались огромными достижениями. Гриффит обладал большим творческим талантом. Он изобрел наплыв, параллельность действия, монтаж, затемнение, переносящее зрителя через время и пространство.

Мы восприняли все эти нововведения, но ими не все еще исчерпано. Может быть можно совсем не давать в фильме наплывов и затемнений. Может быть можно монтировать ленту кадр за кадром. Может быть публика примет и эти новые формы. Однако никаких экспериментов в этой области в Голливуде не производилось. Эксперименты обходятся слишком дорого. Нельзя экспериментировать над фильмом, постановка которого обходится в один-два миллиона долларов. Огромные капиталовложения и огромные масштабы кинопромышленности в Америке способствуют консерватизму, засасывают ее в трясину. Между тем в первые годы своего существования американское кино было более действенным и более смелым.

Хочется проиллюстрировать свои положения на примере нашей работы над фильмом «Почтовая карета».

Сюжет его мы нашли вместе с Джоном Фордом. Это был рассказ «Почта в Лордсбург», напечатанный несколько лет назад в одном журнале. Мы купили его. Сюжет не отличался особой оригинальностью. Автор использовал обширный материал о старом Западе. В основу сюжета легли приключения группы людей, едущих в почтовой карете из Аризоны в Лордсбург.

Мы начали с персонажей. В рассказе они были выведены очень схематично. Мы отбросили их в сторону и стали создавать новые, нужные нам персонажи. Все герои нашего фильма оказались отрицательными, но вместе с тем любопытными.

Затем мы стали вспоминать о технике съемки старых фильмов о Западе, преданной забвению после появления звука. Джон Форд и я пришли к выводу, что техника производства кинофильмов в Голливуде совершенствовалась так быстро благодаря географическому расположению Голливуда. Студии были расположены неподалеку от пустыни, где встречались ковбои. Киносъемки производились среди подлинной природы. Съемка мчащихся лошадей со всадниками навела на мысль о монтаже, динамике и других усовершенствованиях, которые может быть внедрялись бы значительно медленнее, если бы киностудии не переселились в то время из восточной части Штатов на западное побережье.

Мы сказали друг другу: «Давайте сделаем фильм, который вызывал бы у зрителей такие же чувства, какие вызывали у них старые немые фильмы». После появления звука многие режиссеры забыли о своих старых методах работы. Мы попытались сделать фильм, который стал как бы учебником, рассказывающим о системе работы немого кино. Мы старались найти нужный темп и создали два кульминационных пункта, учитывая, что в большинстве старых картин, включая фильмы о Западе и кейстонские комедии, центром являлась погоня, вокруг которой строились все сюжетные положения. Погоня прекрасно служила и для развязки фильма.

Итак, мы решили создать в фильме два кульминационных пункта. Первый — нападение индейцев, второй — окончательная развязка сюжета в конце фильма, когда почтовая карета прибывает в город. Мы опасались, что во время шестой части публика начнет уходить и мы вложили в эту часть все, что обычно вкладывают в заключительный эпизод фильма, доводящий публику до предельного напряжения; после этого мы дали еще более волнующую развязку.

Основное, к чему мы стремились при постановке фильма «Почтовая карета», — это возвращение к старым принципам немого кино. Мы не гнались ни за сюжетом, ни за вытекающей из него моралью. Мы хотели сделать увлекательный фильм, и нам пришлось вспомнить старые приемы немого кинематографа.

Я никогда не забываю, что основой всего сюжета в киносценариях, так же как и в театральных пьесах, служит драматургический конфликт.

Установив точно характер конфликта, вы начинаете развивать его. Я пытаюсь делать это в виде серии «волн». На этот счет не существует каких-либо нерушимых правил. Вот один из вариантов начала сценария. Вы начинаете его самым обыденным путем, знакомите с героями и их проблемами. Затем вы вводите какой-либо конфликт. Это — одна волна. После того, как она спадает, вы снова поднимаете ее до такой точки, что никто не знает, во что выльется конфликт. Новая волна приносит развязку. На протяжении всего сценария надо ощущать эти конфликты, не забывать о них, так как без них сюжет теряет свой интерес.

Теперь — несколько критических замечаний.

Голливуд страдает вовсе не теми грехами, о которых приходится читать в газетах.

Первый грех людей, создающих фильмы, состоит в том, что, работая в самой выразительной области драматического искусства, они не совершенствуют ее с достаточной смелостью, знанием и свободой мысли. Они не решаются быть новаторами. Для сценариев используется лишь испытанный материал: театральные пьесы, романы и рассказы, печатавшиеся в журналах. Продюсеры ищут готовые литературные произведения, непрерывно занимаются раскопками. Они просматривают свои старые книги записей и снова засевают

то, что когда-то дало хороший урожай. Они воскрешают один сюжет за другим; в результате Голливуд занимается сплошными воскрешениями.

Заглянув в газеты, я увидел там рекламы фильмов «Прекрасный подвиг», «Горбун из Собора Парижской богоматери», «Три мушкетера», «Человек в железной маске».

Продюсеры должны искать новый материал. Пора уже прекратить заимствование готовых идей у писателей. Голливуд должен создавать сюжеты для фильмов самостоятельно. Сюжеты эти в изобилии можно найти повсюду.

Второй грех Голливуда — тот, что он ставит «кинозвезду» выше драматургии, выше сюжета. Это тем более грустно потому, что этим наносится вред... даже самой «звезде». Для продюсеров, конечно, значительно проще — это требует меньшей затраты энергии и меньшей изобретательности — создать рекламу фильму за счет «звезд», чем создать себе такую проверенную марку, под которой зритель всегда встретил бы хорошие, увлекательные фильмы.

Трудно поддерживать честь такой марки, зато совсем несложно создать коллекцию «звезд» и эксплоатировать их имена. Продюсер не забывает о «добрых старых днях» немого кино, когда имел успел любой фильм, в котором фигурировали имена тех или иных «звезд». И вся энергия продюсеров и сценаристов затрачивается на то, чтобы создать прочный фонд «звезд». Так, студия продает публике не фильмы, даже не актеров, а тех или иных индивидуумов, обладающих известным обаянием. И чем больше растет популярность «кинозвезд», тем меньше требуют от них как от актеров.

Искусство актерской игры состоит в том, чтобы подчинить свою индивидуальность создаваемому образу. Когда же из способного молодого актера делают «звезду», эту иллюзию намеренно уничтожают. Зритель не должен ни на минуту забывать, что он видит на экране Кларка Гэйбла, Роберта Тэйлора или Тайрона Пауэра.

Я видел телеграмму, присланную одному режиссеру известным голливудским продюсером, возглавляющим крупную студию. Продюсер предлагал поставить исторический фильм. Режиссер отказался от этого предложения, потому что продюсер хотел, чтобы в главной роли благородного исторического лица снимался один из его запасных актеров-«звезд». Режиссер позвонил продюсеру по телефону и сказал: «Я не могу снимать этого актера. Вы должны пригласить настоящего хорошего актера» и назвал подходящих кандидатов.

Продюсер прислал в ответ телеграмму: «Фильм не даст кассовых сборов, если в главной роли не будет сниматься выбранный мною актер».

Подобный случай является явным извращением всех принципов производства фильмов, так как здесь «кинозвезда» доминирует над драматургией, сюжетом.

Третий грех — та форма цензуры, которую облюбовал себе Голливуд. По-моему, эта цензура, в основном, является результатом нерешительности и дурного вкуса. Ей дали развиваться до тех пор, пока она не начала пресекать всякую попытку создания честных, жизненных сценариев. Голливудский сценарист уже не может показывать в сценарии окружающую нас повседневную жизнь. Цензура по большей части носит «моральный» характер, а мне кажется, что основа морали состоит в том, чтобы говорить правду.

В жизни встречаются тысячи явлений, которые можно правдиво и безболезненно показать в фильмах; для этого надо иметь лишь смелость и воображение.

Четвертый грех Голливуда — неуменье делать диференцированные фильмы, предназначаемые для различной аудитории. Ряд лет мы занимаемся классифицированием фильмов, но все они всегда делаются с расчетом на любую аудиторию. В результате сюжет, предназначающийся для взрослой аудитории, приходится приспосабливать для шестилетних детей, а в детские фильмы добавлять что-нибудь, что пришлось бы по вкусу и взрослым зрителям. Все это создает путаницу. Продюсерам пора уже перестать рассматривать фильмы только с точки зрения прибылей, хотя бы потому, что это, в конечном счете, не такая уж выгодная точка зрения. Такая крупная промышленность, как кинематография Америки, должна думать о будущем.

Если продюсеры не будут выпускать фильмы, отвечающие запросам культурных людей, они не только перестанут привлекать в кинотеатры новых зрителей, но и потеряют старых.

Фондом кинопромышленности должны быть не только киностудии, актеры, режиссеры, сценаристы, продюсеры, но и кинозритель.

Надо быть дальновидным и здравомыслящим, иначе погоня за прибылью погубит всю кинопромышленность. У кино должно быть будущее. В любой области промышленности имеются исследовательские отделы. Придя на предприятия «Дженерал Электрик», вы увидите там людей, работающих в лабораториях, занятых исследовательской работой, поисками новых методов. В Голливуде нет места, где режиссеры или сценаристы собирались бы и обсуждали творческие проблемы.

Единственное, что сейчас Голливуд дает сценаристу, — это выплачивает ему жалование, иногда предлагает написать сценарий для плохого фильма или случайно обнаруживает, что сценарист обладает талантом.

История американского кино*

Сокращенный и авторизованный перевод Ф. Шипулинского

Карл Венсан

Чарли Чаплин

Изучение того нового, что внес в мировую кинематографию Чарли Чаплин, обязывает остановиться на некоторых чертах его биографии. Трудно назвать другой пример, когда кинематографическое творчество было бы так глубоко связано с жизнью своего носителя, так полно объяснялось ею.

Не будем приводить новых подробностей из жизни великого комического киноактера. Существует богатая литература на многих языках, подробнейшим образом повествующая о фактах жизни Чаплина, да и сам Чаплин, как и соратники и свидетели его первых выступлений от Фреда Карно и Мака-Сеннета до Ал Ривса, его директора-секретаря, много раз восстанавливали те или иные забытые страницы творчества. Я напомню лишь главнейшие из фактов, оказавших влияние на художника и его творения.

Чарлз-Спенсер Чаплин — сын театральных работников. Его отец, Чарлз Чаплин, был даровитым комиком-эксцентриком с приятным голосом и широким музыкальным репертуаром. Его мать, Ханна Чаплин, испанка родом, выступала на подмостках английских мюзикхоллов под именем Лили Гарвей. Чарли Чаплин родился в Лондоне 16 апреля 1889 года[1]. Он был еще мальчиком, когда умер его отец. Мать вскоре вынуждена была по болезни покинуть мюзикхолл. Для ребенка началась жизнь, полная нужды и скитаний. Семи с половиною лет он получил ангажемент в труппу «Восьми ланкаширских парней». Каждый вечер в группе ребят танцовал он джигу в деревянных «сабо». Немного позже он стал учеником парикмахера. Но его сжигала унаследованная страсть к сцене. Мать обучила Чарли основным приемам эксцентрического танца и пантомимы, а товарищи посвятили в тайны акробатики, которая в результате несчастного случая скоро ему опротивела.

Годы борьбы, лишений, страха за завтрашний день были для молодого Чаплина годами пробуждения мыслей и чувств. В возрасте, когда юноши упиваются приключенческими романами, Чаплин вперемежку читал Шопенгауэра и социалистические книги. Уже с молодости намечаются два источника его дарования: чувствительность и наблюдательность.

В 1902 году Чаплин покидает мюзикхолл. Он дебютирует в театре, странствует с бродячими труппами до 1905 года и доставляет радость своим спутникам имитацией известных актеров, в том числе Герберта Бирбома Три, пока вдруг не замыкается в интригующее молчание. Он лихорадочно изучает Шекспира и, главным образом, наблюдает окружающую жизнь. Он запоминает все комическое, уродливое и тягостное, что встречается в жизни человека. Его художественное мышление принимает вначале форму иронии; уже с этого времени зарождаются какие-то черточки будущего образа Чарли.

К этому же времени его старший брат, Сидней Чаплин, получает ангажемент в знаменитую труппу «Лондонских комиков», возглавляемую Фредом Карно. Сидней быстро уговорил Карно пригласить Чарли в свою труппу. Тогда Чаплину было семнадцать лет[1]. Он выступал первоначально как мим, наблюдательное искусство которого тогда проявлялось только в скетчах с незадачливым пьяницей. С труппой «Лондонских комиков», в числе которых был и его будущий друг Стэн Лаурель[2], Чаплин объезжает Европу. С этого времени он старается создать свой тип, выработать свою актерскую «маску».

Другая труппа Карно, под руководством Альфреда Ривса, разъезжала по Америке. Ее актеры разыгрывали те же буффонады, с какими Чаплин, его брат и Стэн Лаурель кочевали по мюзикхоллам Европы. Все это происходило в 1910 году, в момент, когда американские киноантрепренеры настойчиво искали «комиков», в особенности комиков немых. Они находили их в американской труппе Карно, которому приходилось часто заполнять образовавшиеся пробелы новыми наборами в Европе. И в один прекрасный день Чарли Чаплин отправился в Нью-Йорк вместе со Стэном Лорелем и несколькими товарищами, чьи имена теперь совершенно забыты.

Карно на этот раз принял меры предосторожности: контрактами он обязал своих актеров вернуться в Англию. Лишь во время второй поездки (1912 год) Чаплин вошел в контакт с Мак-Сеннетом. Американский кинорежиссер увидел Чаплина на сцене в Лос-Анжелосе, в пантомиме, герой которой почти имел внешний тип «Чарли». Несколько позже Мак-Сеннет разыскивал Чаплина по всей Америке, чтобы пригласить его в труппу «Кейстон».

Итак, маска Чарли была создана, повидимому, еще до того, как Чаплин появился на киностудии, и была задумана во времена нужды и утомительных гастрольных поездок. В этот первоначальный облик уже входили слишком маленький котелок, слишком узенький и кургузый пиджак, слишком широкие штаны, тяжелые башмаки и тросточка развязного денди. И все же этот первоначальный облик был только грубой наметкой: столько существенных деталей, особенно деталей в характере, еще внесет в него Чаплин в течение своей кинематографической деятельности.

Что же такое Чарли? «Это, — заявляет Чаплин, — некоторый синтез многих англичан, каких я видал, живя в Лондоне».

«Вырабатывая этот силуэт, — пишет его лучший биограф Пьер Лепренон[3], — Чаплин заботился о том, чтобы вызвать смех одним своим видом, независимо от

---

* Продолжение. См. «Искусство кино» № 4 и 5.

[1] Дата рождения Чаплина подтверждена им самим.

[1] Чаплин в своей автобиографии указывает, что он начал работать у Карно девятнадцати лет.

[2] Стэн Лаурель — популярный комический актер современного Голливуда, выступающий обычно вместе с Оливером Харди. — Прим. ред.

[3] «Шарло или рождение мифа».

сюжета или тех трюков, которые ему предстоит исполнять. Требовался достаточно шутовской ансамбль, чтобы удивить публику, но в то же время облик Чаплина должен был оставаться правдоподобным и позволить зрителю увидеть в этой маске что-то близкое и знакомое, ибо без этого комический эффект был бы невозможен».

«Я колебался, — говорит Чаплин, — главным образом потому, что не знал, за какой жанр комического я могу взяться. Но спустя некоторое время я подумал о всех виденных англичанах с маленькими черными усиками, в обуженных пиджачках и с бамбуковой тросточкой и я решил взять их как прототип»[1].

Действительно, по материалам эпохи можно подметить некоторое сходство между костюмом Чарли и мужскими модами, наиболее излюбленными в Лондоне, когда там жил Чаплин: брюки, спускающиеся на ботинки, узкий сюртук и надвинутый на затылок котелок. Карикатурная смесь элегантности и подчеркнутого собственного достоинства, выставляемая на показ уже в первых фильмах Чаплина, еще более усиливала это сходство. Тип Чарли, следовательно, возник не случайно и не в результате чьих-либо советов. Преднамеренность карикатуры слишком очевидна.

Чарли Чаплин все подмечал с огромной наблюдательностью. Ему достаточно было только покопаться в своей огромной памяти, чтобы одной деталью или жестом подчеркнуть в своем персонаже и человеческие слабости и все величие человека.

Для своей полуавтоматической походки Чаплин вспомнил походку одного старого конюха-пьяницы времен своего детства.

К концу 1913 года Чарли Чаплин по приглашению Мак-Сеннета поступил на студию «Кейстон». Еще в точности не установлено название его первого фильма.

Были ли это «Заработки на жизнь»[2] или «Среди актеров», во всяком случае, даже в глазах их постановщика Мак-Сеннета оба эти фильма, как, впрочем, и десяток последующих, не представляли никакой ценности.

Идя напролом, Чаплин воспользовался этими неудачами, чтобы потребовать для себя относительной свободы. Ему хотелось самому нести ответственность за постановку фильмов, в которых он участвует в качестве актера. До 1914 года он «провернул» для «Кейстона» десятка четыре короткометражек и полнометражную картину «Прерванный роман Тилли». Рядом с ним выступали Фатти, Форд Атерлинг, Мабель Норман и иногда Мэри Дресслер. Эти фильмы позволили Чаплину хорошо ознакомиться со съемочной техникой и открыть для экрана преимущества комизма трюков (хотя бы и чисто механических) перед комизмом положений. В этих фильмах Чаплин уже явно старался достичь непосредственного комизма и его игра, основанная на пантомиме, отличалась сдержанностью.

В те времена Чарли представляет собой, по словам Пьера Лепренона, существо взбалмошное, хвастливое и хитрое. Он умеет воспользоваться любым случаем, чтобы вознаградить себя за то, что он обижен природою. Слабый, неловкий, ленивый, он все-таки настолько самолюбив, что нападает даже на страшных противников. Но он умеет связать свое лукавство с благодеяниями судьбы и часто в конце-концов торжествует даже там, где это казалось невозможным... Чарли еще не приобрел внутреннего богатства, которое впоследствии заставит его так сильно реагировать на превратности судьбы. Пока он еще игрушка в руках событий. Но он весело переносит все злоключения, героем которых он является, и катастрофы, для предотвращения которых достаточно одного его присутствия.

В январе 1915 года Чаплин переходит из «Кейстона» в «Эссенэй». Он проделывает путь, обратный тому, какой проделали «независимые» около 1909 года. Он возвращается на восток — из Голливуда в Чикаго, — где ставит фильм «Его новая работа»[1] («His New Job»), но быстро убеждается, что Калифорния — рай для кинематографистов. И он поворачивает назад — сперва в Нилс (возле Сан-Франциско), где ставит четыре фильма, затем в Лос-Анжелос, где обосновывается окончательно.

Для компании «Эссенэй» Чаплин выпустил пятнадцать фильмов, с них и начинается его известность. Первоначальный тип незадачливого клоуна совершает дальнейшую эволюцию. В этом втором цикле чаплинских работ, если присмотреться к ним несколько внимательней, можно подметить уже первые черты моральной характеристики той фигуры, которая вскоре будет царить в комическом кино. Контуры этой фигуры все еще чрезвычайно расплывчаты во всех фильмах, предшествующих «Кармен». Временами кажется, что артист скорее стремится к иронии, чем к чисто шутовским эффектам.

Тем временем Чаплин открывает Эдну Первианс. Из этой скромной секретарши студии в Сан-Франциско он делает артистку, не испорченную театральными штампами, послушную его наставлениям и его творческой фантазии. Молодая женщина надолго становится верной партнершей Чаплина.

Во второй группе чаплинских примитивов — очень коротеньких картин с крайне упрощенной фабулой, где часто соблюдается единство времени, места и действия,— выделяются три, характеризующие медленную эволюцию Чаплина: «У моря», «Женщина» и «Кармен».

Комедия «У моря» («By the Sea») развертывается в живом темпе и содержит множество трюков, падений и наивных погонь.

Чарли прогуливается по пляжу в ожидании приключений, которые возникают в результате порыва ветра. Падения, хитрые проделки, борьба следуют одно за другим. Чарли фантастическими выдумками пытается одержать победу над прекрасной незнакомкой, но радость влюбленного сковывается некоторой застенчивостью, новой чертой в характере героя.

«Женщина» («The Woman») продолжает эволюцию в другом направления: Чарли играет с опасностью. Пренебрежение к ней доводит его до наивной непоследовательности. Смех вызывается уже не внешними проявлениями, но опасностью, которой подвергает себя герой фильма. Комизм отходит от простых механических движений. Он уже порой становится жестоким, хотя в целом сохраняет манеру грубого фарса. Чарли бросает в воду своего соперника, завязавшего себе глаза во время игры в жмурки. Чтобы спастись от разъяренного партнера, он сбривает усы, переодевается женщиной и в этом двусмысленном наряде доходит в своей опасной наивности до того, что даже кокетничает со своей жертвой. В этом фильме мы встречаем уже ту фантазию, тот дар легкости и чистоты, который скоро засияет даже в наиболее шутовских сценах.

---

[1] «Кино для всех», 15 августа 1919, «Чарли Чаплин».

[2] Первый фильм с участием Чаплина. В оригинале называлась «Making a Livinc». В СССР — «Чарли-счастливец». В этом фильме Чаплин носил длинные усы и выступал в длиннополом сюртуке и с моноклем.

---

[1] У нас — «Чарли-актер».

«Кармен» впервые познакомила нас с пантомимической фантазией и трагическим чувством Чаплина. Это — пародия, одновременно и тонкая и едкая. В ней развенчиваются все шаблоны «испанской» экзотики и мелодраматических условностей. Мимическая игра Чарли, танец и дуэль уже предвещают «Пилигрима» и танец хлебцев из «Золотой лихорадки». Смерть Чарли — дон Хозе обнаруживает в актере-постановщике трагическое чувство, проявляющееся даже в одном только взгляде, полном грусти и горечи.

Из остальных фильмов этого периода в «Чемпионе» встречается ряд ошеломляющих находок. Лучшие из них— подкова, тайком всунутая в перчатку боксера, и веселая ритмическая, как танец, беготня Чарли вокруг ринга.

Тут целиком проявился юморист. Дальше пред нами откроется поэтическая фантазия Чаплина в его первых столкновениях с трагикомической стороной реальной жизни.

К концу 1915 года Чаплин покинул «Эссенэй». В марте 1916 года он подписал соглашение с компанией «Лонг Стар Мючюэл». Здесь он получил широкие материальные возможности и, что еще важнее, почти полную свободу в работе. Чаплин пригласил Эдну Первианс и объединил вокруг себя ряд актеров, типажи и характеры которых выражены так же резко, как в «комедиа дель арте»: это Эдна Первианс (кроткая девушка), Эрик Кэмпбэлл (его впоследствии сменил Марк Свэйн), Бен Тюрпин и Сидней Чаплин. Затем был выработан план производства на год, фактически осуществленный только в восемнадцать месяцев.

Серия этих фильмов по своим достоинствам неодинакова. Неотделанность формы переплетается с попытками обновить сюжеты и с проявлениями растущего мастерства.

Временами, как например, в «Пожарном», «За экраном», «В час ночи» и «Старшем приказчике», Чаплин обращается к старым темам, от которых пришел бы в восторг Мак-Сеннет. Чаплин преображает их благодаря своему актерскому таланту и наблюдениям, почерпнутым из самой жизни. Роликобежец, он провоцирует погони. Ночной гуляка, Чаплин — это бывает с ним редко — сбрасывает свой традиционный костюм ради фрака и цилиндра кутилы и один с помощью немногих вещей — двери, тигровой шкуры, стола, лестницы и складной кровати— ставит скетч, на котором сказывается влияние цирка и мюзикхолла. Здесь Чаплин демонстрирует все свое умение извлекать новые комические эффекты из самых простых аксессуаров. Когда он заведует отделом универмага, его принимают за вора, которого ловит он сам; в драке он отбивается передвижной лесенкой, обливает водой владельцев магазина, учиняет разгром на полках и приходит в умиление перед восковой куклой.

В других фильмах этого периода Чаплин блещет великолепными выдумками, полными поэтического вымысла или трогательной грусти.

Картины другого типа представлены удачно «Иммигрантом» и «Бродягой». Чарли-иммигрант отправляется искать счастья в Америку, мечтая о богатстве, свободе, любви. Картина начинается довольно неожиданным трюком. Чарли свесился за перила борта, плечи его конвульсивно вздрагивают, можно подумать, что он одержим морской болезнью. Вдруг Чарли выпрямляется и вытаскивает из воды трепещущую рыбу. В то же время с этим комизмом неожиданности связывается робкая, полная страхов идиллия, сквозь которую пробивается сильная эмоция и остро воздействующая своим лаконизмом сатира: на горизонте возвышается статуя Свободы, но не успевает пароход пройти под ее сенью, как таможенные чиновники начинают грубо издеваться над иммигрантами.

Волнующая эмоция выступает на сцену в «Бродяге», настойчиво пробираясь между взрывами смеха. Сострадание зрителей сопутствует Чарли — романтическому влюбленному и элегическому, восторженному скрипачу. Он тратится на свою возлюбленную, спасает ее от злоумышленников, играет ей трогательные серенады, пытается левой рукой нарисовать ее портрет. Но девушка предпочитает ему красивого парня-художника. Оставляя тихий деревенский приют, где он думал найти свое счастье, Чарли смотрит, как уходит любимая им девушка. Он делает что-то похожее на прыжок радости, но радость эта притворная: плечи его сгибаются под тяжестью утраты.

Особое место в серии «Мючюэл» надо отвести фильму «Ссудная касса». Этот маленький фильм, заостренный, несмотря на некоторую тягучесть, лучше всего характеризует Чаплина этого периода. Перед нами снова комизм в чистом виде. Чарли дает деньги под заклад. Какой-то клиент издевается над ним. Чарли жаждет мести. Когда тот же клиент приходит заложить будильник, Чарли, как доктор, выслушивает механизм, разбирает его на составные части, выбивает пружины так, что их нельзя уже починить и пренебрежительным жестом швыряет эти металлические обломки в шляпу изумленному бедняге.

Окружающие Чарли персонажи остро типичны; это уже не карикатуры, но реальные и лишь слегка шаржированные люди. В этой картине легкая и непринужденная грация соединяется с оригинальной фантазией: Чарли ожесточенно лупит статиста; появляется полицейский, и удары кулаком сразу превращаются в танцовальные жесты, позы бокса — в фигуры балета; остроумие переходов совершенно изумительно.

После окончания контракта с «Мючюэл» Чаплин в 1917 году подписывает новое соглашение на постановку восьми фильмов для «Первой национальной ассоциации кинопрокатчиков». Его материальное положение обеспечено. Он строит для себя студию, и в январе 1918 года начинает постановку «Собачьей жизни».

Фильм «Собачья жизнь» начинает ряд более длинных картин[1], а главное отмечает очень важную эволюцию Чаплина; наконец, его вдохновение, почти освобожденное от прямого контроля, переходит от отдельных юмористических эпизодов к подлинной драме. На этот раз ошибиться уже нельзя: отныне в смехе Чаплина уже всегда будет чувствоваться привкус горечи, порожденный шутливым показом скорбной правды.

«Этот фильм мог бы быть назван «Жалость», — замечает Луи Деллюк, а другой критик пишет: «В этом фильме публика впервые чувствует все то, чего она не умела раньше заметить за фантазией Чарли: жалость и понимание нужды».

Действительно, в фильме «Собачья жизнь» Чарли с первой до последней сцены борется с нищетой. Она принимает различные формы: голода, холода, слабости, одиночества, бедности. Чарли напрасно ищет работы. Его отовсюду гонят или издеваются над ним. Он встречает собаку, собрата по несчастью, жертву яростной свалки из-за кости. Они странствуют вместе: теперь жизнь будет им не так тяжела, у каждого из них будет кого любить. Вместе они будут сильнее. Чарли и собака уто-

[1] Фильмы, поставленные для «Ассоциации кинопрокатчиков», содержали по четыре части и длились около часа.

ляют свой первый голод и попадают затем в танцовальный зал. В этом куске Чаплин смело перемешивает волнующую эмоцию с забавной выдумкой. Бедная, меланхоличная певичка влачит по сцене свою тоску, а собачий хвост превращается в необычную колотушку для большого барабана. Сатирическая ирония перемежается с мимической фантазией, появившейся уже в «Кармен» и доведенной до совершенства в «Пилигриме» и «Золотой лихорадке». Под карикатурностью формы чувствуется правдивое изображение низкопробного кабачка, его атмосферы, копошащихся в нем людей: уродливых музыкантов, мрачного кабатчика, толстых танцовщиц и тщедушных мужчин. Надо видеть, как Чарли отбирает сокровища у двух бандитов, пьянствующих за столиком. Ударом бутылки по голове он оглушает самого страшного из них, который превращается в какую-то тряпку, затем просовывает руки через его пиджак и копирует жест, какой, предполагается, сделал бы вор. Это — изумительный кусок.

После несколько традиционного преследования Чарли похищает танцовщицу. В финале мы видим его в компании со своей собакой и танцовщицей, превратившейся в фермершу. Но их удел — попрежнему бедность: для обработки земли Чарли располагает только своими бедными пальцами. Этот финал символичен. Он обобщает условия жизни такого человека, как Чарли, обездоленного и жалкого даже тогда, когда он не одинок.

Фильм «Ружья на плечо», последовавший за «Собачьей жизнью», представляет собой шуточную эпопею, где смелая фантазия перемешана с жестокой реальностью. В основе этого шаржа лежит правда и наблюдательность, а сатира пародирует изображение войны буржуазными журналистами, окопавшимися в тылу. Так, в этом фильме Чарли неприкрыто-иронически закуривает папироску о летящую пулю.

Чарли-рекрут. На учении ему никак не удается выполнять как следует команду: марширует он скверно, не знает, куда повернуться, больно ударяет себя винтовкой по ноге, словом, совершает все промахи, какие полагается проделывать новобранцу, перепуганному или выведенному из себя ругательствами унтер-офицера. В траншее он раскупоривает бутылку, подставляя горлышко под вражеские пули, отмечает число убитых неприятелей черточками мелом на доске, как это делают игроки на биллиарде, а если раздается ответный выстрел, спокойно стирает последнюю черточку. Устав валяться в грязи и дрожать под дождем в карауле, Чарли принимает на себя опасное поручение и помимо своей воли становится героем. На стоянке намечается любовная идиллия, но затем мы сразу становимся свидетелями фарса: Чарли маскируется под древесный ствол и вовлекает нас в уморительно-шутовское приключение, захватив в плен кайзера, кронпринца и Гинденбурга, которых он и приводит с триумфом на американские линии.

«Фильм «Ружья на плечо» является, по мнению историков кино Бардеша и Бразильяша, поднимающимся на высоты поэзии фильмом о мужестве и трусости человека. Буффонада во всяком случае здесь соединена с горечью и жестокостью. Во всех военных фильмах нельзя найти сцены более тонкой и волнующей, чем сцена раздачи писем. Под дождем проходит по траншее вахмистр с письмами. Чарли выходит из прикрытия, когда раздача писем уже закончилась. Он бежит за вахмистром: может быть тот забыл о нем. Но у вахмистра писем для Чарли нет!

Американский солдат читает полученное письмо. Чарли заглядывает через его плечо и тоже пробегает глазами строчки письма. В выражении его глаз мы читаем все грустные, веселые и нежные слова, все неожиданные новости, радости и опасения, заключенные в строках, пришедших из-за океана. Но вот взбешенный солдат оборачивается к Чарли, и это движение снова погружает его в одиночество. Сколько в этой сцене эмоции и вместе с тем душераздирающей грусти!

Немного спустя Чаплин вносит появившийся в его творчестве мотив горечи в чудесную сказку, окрашенную буколической поэзией. Я говорю о «Солнечной стороне», поставленной в 1919 году. Эта сверкающая огнями феерическая фантазия показывает Чарли в поэтическом упоении, в мечтах убегающего от действия земных законов. Слуга в деревенской харчевне, ленивый и влюбленный, он гонит коров в поле, теряет их и засыпает. Он видит во сне мир легких и грациозных нимф. Луг, расположенный рядом с его деревушкой, оживает в божественном танце. Со своим обычным видом вечного скитальца, но с преображенным лицом, вступает Чарли в веселый хоровод и с неподдельной грацией дирижирует им, ни разу не впадая в гротеск. Проснувшись, он получает пинки ногой от своего хозяина и замечает, что какой-то горожанин ухаживает за его возлюбленной. Переживая муки ревности, Чарли думает, как ему отвоевать красотку. Придуманный им способ вызывает в нас еще больше жалости к нему: он хочет скопировать элегантность своего соперника, который носит крахмальные манжеты, гетры и непрестанно жонглирует тросточкой. Но гетры Чарли — подрезанные носки, манжеты — оторванные бог знает откуда лохмотья, а тросточка—пастушья палка со стеариновой свечкой вместо ручки. И лишь после того как горожанин исчезает, душа Чарли снова обретает мир.

Трудно объяснить, как после «Солнечной стороны» Чаплин мог поставить «День удовольствий». Несомненно, и здесь мы имеем прекрасный комический фильм, полный веселой фантазии. Но картина напоминает первые годы работы Чаплина, когда он думал только о том, как нанизывать комические трюки с единственной целью вызвать хохот.

Затем появился «Кид» («Малыш», 1920 год). В этом фильме Чаплин ставит тему, в которой комическая направленность порой исчезает совершенно. Так начинается третий этап эволюции Чаплина.

До этого Чаплин всегда маскировал свою горечь юмором, фантазией, шаржем. Его комедия только временами принимала драматический оттенок. Теперь мы имеем уже скорее драму, в которой лишь моментами проступают комические стороны.

Исходная тема этой драмы была сама по себе банальна, ее вступительная часть и эпилог ничем ее не отличали от мелодрамы.

Бедная молодая женщина хочет, чтобы ее незаконнорожденный сын был воспитан в роскоши. Она подкидывает ребенка в лимузин, остановившийся у богатого особняка. Воры похищают автомобиль, а ребенка выбрасывают в мусорный ящик. Бродяга стекольщик подбирает малыша. Проходят годы, полные комических и патетических приключений. Эти годы создают между бедняком и ребенком связь более крепкую, чем кровное родство. Чтобы добывать себе средства к жизни, они пускаются на хитрость. Парнишка разбивает камнями стекла в окнах, а стекольщик идет за ним следом и предлагает свои услуги. Ребенок заболевает, его хотят отобрать у приемного отца. Чарли удается перехитрить полицию. Но куда спрятаться после этого инцидента?

В ночлежке тепло, но туда детей, не допускают. Чарли прячет мальчика, и это служит завязкой трогательного эпизода.

Мать ребенка, разбогатев, сожалеет о своем поступке. Она обещает вознаграждение тому, кто вернет ребенка. Хозяин ночлежки, бдительность которого удалось обмануть только на время, похищает малыша, пока Чарли спит, и относит его матери. На утро стекольщик, грустный и задумчивый, возвращается домой. Усевшись на пороге, он засыпает и видит сон. Он — на небе. Сновидение его — наивное преображение того квартала, в котором он живет. Печальные дворы освещены по-новому, дома украшены цветами и гирляндами, все обитатели — ангелы. Полицейские и его прежние преследователи хлопают в воздухе огромными белыми крыльями. Они изысканно предупредительны. Тут же находится и похищенный у Чарли мальчик. Все это одновременно и шутливо, и феерично, и поэтично. Но... на этом небе страсти вспыхивают так же внезапно, как и на земле. Ангелы дерутся так же, как люди. Вдруг весь экран покрывается дождем белых перьев, и Чарли, взлетев, тяжело падает на землю с крылом, простреленным револьверной пулей. Он просыпается и видит перед собой полицейского, который тащит его в участок. Что ждет его? Он в отчаянии. Но сновидение становится действительностью: перед ним мальчик со своей матерью, они берут его к себе в дом...

Несмотря на невероятную сентиментальность и местами морализаторский тон, «Малыш» остается все же одним из самых значительных произведений Чаплина: освещая эволюцию художника в сторону трагического, фильм трогал правдивостью поступков Чарли и маленького мальчика (Джекки Куган), поэтичностью и психологической правдивостью изображения борьбы человеческого сердца со злобою людей и неумолимостью рока.

Закончив «Малыша», Чарли возвращается к тематике своих первых картин в фильме «Праздный класс». Это — веселенькая безделушка, в которой Чарли играет двойную роль: богатого бездельника и нищего бродяги.

Затем Чаплин путешествует и в книге «Мои скитания на чужбине» описывает свои впечатления.

«День получки» появился на свет только в апреле 1922 года. О. Ж. Перье полагает, что этот фильм — «самый лучший, самый совершенный из чаплинских фильмов». Для того времени—второго периода творчества Чаплина эта оценка в известной степени справедлива. Все же фильм этот не может заставить нас забыть ни «Собачью жизнь», ни «Парижанку», ни «Золотую лихорадку», ни «Пилигрима». В нем, правда, трудно найти недостатки. Некоторые выдумки — вроде сцены с трамваем и колбасной лавочки на колесах, жонглирования кирпичами и, в особенности, эпизода, в котором с изумительной наивностью Чарли преподносит мастеру лилию в надежде, что тот простит ему опоздание, очень удачны, полны непосредственного комизма, фантазии и поэзии. Но еще более ярко выраженные черты этого искусства мы находим в «Пилигриме».

В Америке «Пилигрим» был показан в начале 1923 года. Чарли, беглый каторжник, скрывается под рясою пастора. Это служит для Чаплина поводом направить свое мастерство карикатуриста против пуританизма янки. Его ирония, то легкая, то жестокая, навлекла на него не мало неприятностей. Пуритане не простили Чаплину полученного удара. Они не могли сразу реагировать на него так широко, как хотели. Но позже, во время бракоразводного процесса Чаплина, они показали свою злопамятность, устроив настоящую травлю художника

Наряду с сатирой в «Пилигриме» дана также символическая ирония и виртуозная мимика, чрезвычайно меткая и полная экспрессивной силы. Чарли приходит на вокзал. Он наклоняется к окошку кассы и инстинктивно хватается руками за прутья, как за решетку тюремной камеры. Прихожане уводят его в церковь. Они ждут проповеди. Чарли становится спиной к столику со стаканом воды и, не теряя осанки, начинает рассказ о битве Давида с Голиафом. Битву эту он воспроизводит жестами так виртуозно, что за игрой его рук, за изгибами тела мы как бы видим великана и его крохотного противника. Искусство Чаплина доходит тут до какого-то странного волшебства.

Не менее остро подан и эпилог. Лжепастор разоблачен. Но у шерифа, который, сидя на лошади, тащит его за собой, великодушное сердце. Он доводит Чарли до мексиканской границы, чтобы дать ему возможность бежать в чужую землю. Наш простодушный герой сперва не понимает в чем дело. Нарвав цветов, он подносит их шерифу, уже повернувшемуся к нему спиной. Тот дает Чарли пинка, чтобы вытолкнуть его на мексиканскую территорию. Но не успевает Чарли сделать и двух шагов, как из-за скалы появляются мексиканские повстанцы. Растерявшись между двумя опасностями, тюрьмы и гражданской войны, Чарли уходит вдоль границы, шагая одной ногой по территории Мексики, другой — по территории Соединенных штатов.

В марте 1919 года Чаплин стал одним из организаторов Ассоциации «Объединенных артистов» («Юнайтед Артистс»). Связанный до конца 1922 года контрактом с «Ассоциацией кинопрокатчиков», он не мог приняться за работу, в которой он являлся бы неограниченным хозяином и судьей самому себе, каким был в известное время Гриффит.

И Чаплин решает ознаменовать свое освобождение каким-нибудь значительным произведением, в котором хочет проявить себя только как сценарист и режиссер.

Этим произведением явилась «Парижанка» (1923 год). В американском варианте фильму было предпослано обращение к публике. Чаплин писал на экране: «Человечество состоит не из героев и предателей, но из мужчин и женщин, и обуревающие их страсти, хорошие или дурные, даны им самою природою. Они блуждают в слепоте. Невежда осуждает их грехи, но мудрец их жалеет». Это расплывчатое обращение служило мерой предосторожности, главным образом против пуританской части публики. Пессимистически критикуя капиталистические нравы, Чаплин боялся слишком сильной реакции. Он хотел отойти от условных драм, в которых сталкиваются действующие лица, движимые дешевой сентиментальностью и классифицируемые по традиционным амплуа, и хотел показать, наконец, жизнь так, как он видит ее сам с жестокой иронией и горьким пессимизмом. Уже одним этим картина вызвала переворот в американской кинематографии.

... Маленький французский городок. Девушка и молодой человек любят друг друга. Родители отказываются дать согласие на их брак. Они решают бежать. Но в момент, когда они должны встретиться на вокзале, происходит трагическое недоразумение. Молодой человек не приезжает, так как скоропостижно умирает его отец. Девушка решает, что ее возлюбленный — Жан — покинул ее. Она уезжает одна. Затем происходит скачок во времени. Мы снова встречаем женщину, Мари Сэн-Клэр уже в большом городе. Она — любовница человека «уже не молодого, но очень богатого», Пьера Ревеля. В один прекрасный день ее бывший возлюбленный,

Кадры из фильмов: 1. «Кармен». 2. «На ринге». 3. «Пожарный». 4. «Чарли-лунатик». 5. «Спокойная улица». 6. «Иммигрант». 7. «Бродяга». 8. «Ссудная касса». 9. Чарли Чаплин. 10. «День получки». 11. «Пилигрим». 12. «Новые времена». 13. «Беглец»

Жан Милле, отыскивает ее. Старое недоразумение разъясняется. Но сейчас же рождается другое. Они не могут вернуть прошлое, и Жан кончает жизнь самоубийством.

За исключением Эдны Первианс, Чаплин собрал в «Парижанке» малоизвестных исполнителей. Это были Адольф Менжу (Ревель), Карл Миллер (Жан Милле), Чарлз Френч, Кларенс Джильберт, Бэтти Морисон, Мальвина Поло. Однако как ни безукоризненно было актерское исполнение (особенно Менжу), его сравнительно мало замечали, так как помимо жестокого реализма драмы, сильной и тонкой психологической характеристики действующих лиц, в глаза бросалось главным образом драматическое построение, в котором с невиданным дотоле мастерством были обильно применены фигуры умолчания и намека. Между событиями, показанными в кадрах, были «провалы», которые освещала какая-нибудь мелочь. Часто постановщик только намекал на факт, не показывая его на экране. Так, по мужскому воротничку, выпавшему по неосторожности горничной из ящика комода в будуаре, Жан узнает, что у Мари есть любовник. В сцене на вокзале Чаплин показал прибытие и отход поезда бликами вагонных окон на лице Мари и на перроне.

Умно продуманный монтаж показывает подлинное новаторство применявшихся в «Парижанке» методов повествования.

Это произведение имело для Чаплина важное значение. Сюжет, стиль «Парижанки» указывали новый путь для развития художника. Лживость пуританской морали никогда еще не была так хорошо разоблачена в кино. При своей кажущейся простоте «Парижанка», давая пример монтажа, в котором замечательная техника призвана служить драматургии, сказала новое, важное слово в кино.

«Парижанка» должна быть признана не только одним из самых значительных произведений Чарли Чаплина, но и одним из образцов по которым развивалось киноискусство до конца эры немого кино.

С весны 1924 года Чаплин начал снимать «Золотую лихорадку». В этом фильме он возвращается к своей роли — маске Чарли.

Партнершей Чаплина должна была выступить Лита Грей, молодая шестнадцатилетняя артистка, игравшая эпизодическую роль в «Малыше». Но тут произошло событие, заставившее переделать весь фильм, премьера которого состоялась в Голливуде только в июле 1925 года. Когда картина была уже почти закончена, Чаплин похитил свою юную героиню и несколько недель спустя женился на ней. Пришлось переделать почти весь фильм, так как Чаплин не хотел, чтобы его жена фигурировала на экране. В окончательном варианте Литу Грей заменила Джорджиа Хелл [1].

«Золотая лихорадка»—первый трагикомический фильм Чаплина. выходящий за пределы короткого сюжета. Вместе с тем в этом фильме Чаплин — автор сценария и постановщик—может быть наиболее щедро исчерпал свои творческие особенности: психология Чарли разработана до утонченности, комическое и трагическое переплетены вместе так хорошо, что к непосредственному смеху постоянно примешивается труднообъяснимая драматическая эмоция, и самые забавные сцены оказываются проникнутыми глубоким трагизмом. Стилистика фильма более обнажена и точна, чем когда-либо; очень высока пластическая композиция; чисто-зрительная красота изображения очень сильна благодаря гамме белого и черного в пейзажах дальнего Севера.

Вся первая часть полна большого драматического напряжения. Картина открывается широким северным пейзажем: вереница искателей золота ползет змейкой по склону белой горы. Чарли следует за ними издали, одинокий среди необъятной пустынной шири. Он ищет приюта в хижине бандита. Наступает снежная метель. Появляется заблудившийся старатель. Голод мучает эту тройку. Бандит уходит, а Чарли остается вдвоем со старателем, который в галлюцинации принимает его за гигантскую курицу. Чарли варит бульон из своих ботинок, но его сотоварищ оставляет ему обсасывать только гвозди...

Вторая часть проникнута сентиментальной эмоцией. В поселке золотоискателей Чарли влюбляется в молоденькую девушку, певичку в «салуне», Джорджию. Сначала она потешается над ним, потом, тронутая его кротостью и застенчивостью, соглашается пообедать с ним в канун рождества. Здесь вставлен кусок, полный тонкого мастерства и поэзии и увенчанный знаменитым «балетом маленьких булочек». Благодаря своей предприимчивости, Чарли удалось приготовить настоящий рождественский ужин. В ожидании прекрасной гостьи и ее подруг Чарли за столом, который скоро оживится веселым смехом, улыбается от предвкушения блаженства. Проходит час за часом... Юные насмешницы забыли о приглашении. Чарли засыпает... Ему снится, что они пришли и для их развлечения он устраивает балет неодушевленных предметов. Вилки, воткнутые попарно в маленькие хлебцы, становятся ножками танцовщиц, и Чарли своими пальцами кудесника создает балетный танец; он достигает при этом замечательной мимики. Чарли просыпается и, разочарованный, уходит в ночную мглу. Из «салуна» доносятся звуки песенок и смеха, потом душераздирающая шотландская песенка. Эту лихорадочность, эту эмоцию Чаплин переводит в прекрасные чувствительно-лирические кадры. Чарли еще не теряет надежды. И, действительно, его находит подоспевший товарищ и ведет его к прииску. После ряда опасных приключений Чарли, богатый и привлекательный, находит на готовящемся увезти его пароходе, свою возлюбленную Джорджию, оценившую, наконец, его любовь. Лицо Чарли сияет счастьем, как в тот сочельник в хижине.

После «Золотой лихорадки» Чаплин пережил личную драму и организованную ханжами травлю. Это придало его следующему фильму «Цирк» (1927 год) отпечаток безутешного разочарования.

В Америке «Цирк» был принят холодно. Сплетня следовала за Чаплиным по пятам. Иначе реагировала Европа. Она устроила новой картине Чаплина настоящий триумф—правда, это больше относится к критике, чем к публике. Нападки пуритан возмутили интеллигентные круги. Вне сомнения, «Цирк» заслуживал такого успеха и по своим художественным качествам и по связанным с ним обстоятельствам. Но можно все же констатировать, — он знаменует собой некоторую волну упадка в кривой творчества Чаплина.

«Цирку» далеко до прежнего четкого трагикомического единства «Золотой лихорадки», до утонченного комизма «Пилигрима». Уже с одним из первых трюков — сюрпризами зеркальной галереи — Чаплин как бы возвращался к более грубым эффектам, близким цирковому и мюзикхольному смеху, с которого он начал свою

---

[1] Джорджиа Хелл до этого снималась только в «Охотниках за спасением душ» Джозефа фон-Стернберга. — Прим. ред.

карьеру. Другие выдумки ставили Чарли в такие положения, что зрители переставали жалеть его и начинали смеяться над ним. Вместо умиления возникал недобрый смех. Чарли был попрежнему несчастным и обездоленным. Голод терзал его. Он бродил по ярмарочной площади среди зевак, воров и продавцов. Случай толкнул его на арену цирка, потом за кулисы. Директор цирка предложил ему должность. Очень скоро Чарли выдвигается из ряда неловких униформистов. Затем он влюбляется в красивую наездницу. Но он совершенно неспособен воспользоваться своими победами над судьбой, к тому же он боится любви. Его великодушие губит его. И когда надежды его и на этот раз разлетаются, как дым, он, вечный неудачник, снова берет в руки свой страннический посох...

В этой развязке с большой силой выражена тоска о большом недостижимом счастье. Положения комизма и насмешки вдруг застывали в ледяной эмоции: когти жизни слишком явственно наносили удар за ударом в лицо Чарли, философа самоотречения. И в финале он оставался посреди посыпанного опилками круга — следа цирка, который увез с собой его последнюю надежду.

Чаплин отрицательно отнесся к народившемуся звуковому кино: «Голос для кино, на мой взгляд, бесполезен. Это почти то же, что раскрашивать статуи. Более того... уж лучше нарумянить мраморные щеки. Кино — искусство пантомимическое. Слово не оставит ничего для воображения».

Немного спустя он заявил одному американскому журналисту: «Говорящие фильмы! Вы можете написать, что я воспринимаю их с отвращением. Они испортили самое древнее искусство в мире — искусство пантомимы. Они обратили в ничто великую красоту молчания». Прежде чем приступить к «Огням большого города», Чаплин объявил Роберту Вагнеру: «Я должен со всею откровенностью признаться, что говорящие фильмы меня одновременно и чаруют, и злят, и пугают... Конечно, сейчас уже можно сказать, что они продержатся долго, но, мне кажется, отнюдь не в нынешнем своем виде... Это так ново, что едва ли многие понимают, в чем тут дело, и на сегодня большинство достигнутых результатов представляет собой какие-то художественные ублюдки. В драматической области говорящие фильмы пытаются сочетать театральные условности с кинематографическим реализмом. От этого брака рождаются только уродцы... Что касается меня, то я считаю, что во много раз лучше амальгама мимики и музыки».

С таким настроением Чаплин приступил к съемкам «Огней большого города» (1931 год). Он сделал, правда, некоторую уступку: «Огни большого города» — по своему построению и актерскому исполнению немой фильм — включали в себя музыкальный аккомпанемент и несколько звуковых выдумок. Одна из них интересна своим сатирическим остроумием и отходом от чистой синхронизации, от натурализма, тяготеющего к театру. Чаплин показал открытие статуи. Должностное лицо читает речь. Но слов его совершенно нельзя разобрать, вся его речь — набор каких-то звукоподражаний.

В остальном комизм «Огней большого города» несколько грубоват, например, в истории с проглоченным свистком. Однако в этом довольно сумбурном по построению фильме есть прекрасная романтическая эмоция. Чарли любит молодую слепую продавщицу цветов. Ради нее он берется за самую тяжелую и отвратительную работу, попадает в самые смешные и трагические положения. Хирургическое вмешательство может вернуть зрение его маленькой подруге. Чарли помогает ей сделать эту операцию. Но его великодушие губит его. Операция удается, зрение возвращается к девушке. И когда Чарли появляется перед ее наконец прозревшими глазами, она смотрит на него только с улыбкой сострадания, улыбкой, в которой радость смешана с сожалением. Это еще более трагично, чем финал «Цирка».

Несколько лет прождал Чаплин, прежде чем снова взяться за работу. Его последнее произведение «Новые времена» относится к 1936 году. После революции, вызванной «Певцом джаза» Крослэнда [1], мало-помалу утвердилась новая кинематографическая форма, которой после ряда ошибок и блужданий сценаристы, постановщики, операторы придали некоторую оригинальность, широко используя ресурсы звука и слова. С этим фактом Чаплин не мог не считаться. Если бы он продолжал противиться введению звука в кино, это уже нельзя было бы ничем объяснить в плане общих принципов и эстетических концепций. Объяснялось это только некоторым личным обстоятельством, вынуждающим Чаплина работать в немом кино и составляющим действительно трагедию Чаплина. Постановщик и сценарист цепляются в нем за уже безусловно отжившую форму, мыслят и творят по законам пантомимы: у Чаплина как актера неприятный для звукозаписи голос.

«Новые времена» состоят из ряда трюков, различных по своему остроумию. Некоторые взяты из прежних его картин. Наиболее сильными сценами являются испытание машины для механического питания, столкновение во время демонстрации, и та единственная сцена, в которой можно услышать, наконец, голос Чарли — кафешантанного певца с плохой памятью, но плодовитой лингвистической фантазией: он импровизирует фонетику песенки, слова которой он записал на манжете, вырвавшемся из рукава.

Тема этой сатирической картины — порабощение человека машиной. Приключения Чарли развертываются в атмосфере менее безнадежной, менее горькой, чем в «Цирке» и в «Огнях большого города». К Чаплину вернулось его ясное спокойствие, и он опять становится Чарли из «Малыша» и «Пилигрима»: незадачливым и боязливым, но не безответным на удары судьбы. Он снова одурачивает посланных в погоню за ним полицейских и полными лукавства военными хитростями повергает к своим ногам самых сильных врагов. Более того: когда он уходит в финале к новым приключениям, он уходит уже не один. На фоне расстилающейся перед ним дороги рядом с его тенью неожиданно вырисовывается тень молодой подруги...

В этом произведении Чарли Чаплина соединены одновременно и эстетика немого кино и эстетика звукового, хотя и с явным преобладанием первой. Этот компромисс показывает, что техническая эволюция киноискусства намного опередила Чаплина. Компромисс тяготеет над картиной «Новые времена» и заставляет думать, что ведущая роль Чаплина в кино ограничивается периодом немого кино. Создатель образа Чарли, более знаменитого и популярного, чем маски итальянской комедии дель арте, сейчас, в перспективе отчетливо встает перед нами как один из величайших мастеров первой эпохи кино — и человечностью своей творческой темы и классической простотой своего кинематографического стиля.

---

[1] Первый звуковой полнометражный фильм, выпущенный в 1927 году.

Монография об Эрмлере

Н. Коварский. «Ф. Эрмлер». Госкиноиздат, 1941, стр. 96.

Выпущенная Госкиноиздатом книга Н. Коварского о творчестве Эрмлера встретит у читателей сочувственное и одобрительное отношение.

У нас выходит еще мало книг о творчестве кинорежиссеров, поверхностно изучается их опыт. Кинокритика зачастую ограничивается рецензентскими отзывами и рассуждениями о крупнейших картинах, которые заслуживают серьезного и всестороннего научно-критического разбора. Поэтому выход монографии об одном из крупнейших мастеров советского кино — Фридрихе Эрмлере является знаменательным и радостным фактом.

Фридрих Эрмлер по праву занимает одно из виднейших мест среди советских кинорежиссеров. От первой картины «Дети бури» до «Великого гражданина» он прошел сложный и трудный путь художника, и исследовать этот путь — значит проследить одну из важнейших и интереснейших линий развития советского киноискусства.

Большим достоинством книги Н. Коварского является ясное, простое и образное изложение. Автор не злоупотребляет «учеными» рассуждениями о «специфике».

Н. Коварский построил свою книгу в плане критического обзора. Впрочем, это не совсем точно. Первая треть книги, знакомящая нас с картинами «Дети бури», «Катька-бумажный ранет», «Дом в сугробах», «Парижский сапожник», «Обломок империи» и «Встречный», написана как беглое вступление. Вторая часть, посвященная рассмотрению фильмов «Крестьяне» и «Великий гражданин», может быть названа критико-аналитической. Последние главы книги (от XIII до XVII), представляющие наибольший интерес, знакомят нас с особенностями творчества Эрмлера.

Анализируя достоинства и недостатки фильма «Крестьяне», правильно устанавливая связь между ним и фильмом «Великий гражданин», автор указывает, что «Положительные образы фильма менее удачны, нежели отрицательные» (стр. 32). «Образ большевика, начальника политотдела, Николая Мироновича (которого играет Боголюбов — в будущем исполнитель роли Шахова), кажется еще схематичным и бледным. По сравнению с Шаховым он выглядит даже не черновой записью образа (в этих двух характерах Николая Мироновича и Шахова много общего), а только заявкой на образ» (стр. 28).

В книге Коварского вполне выявлена основная линия развития положительных образов в творчестве Эрмлера, внутренняя связь между «Крестьянами» и «Великим гражданином». Эрмлер шел к созданию положительного героя нашего времени не от схемы, не от абстракции, а от реальной борьбы большевистской партии за коммунизм.

Поэтому, без сомнения, автор прав, устанавливая в «Крестьянах» творческую связь и внутреннюю зависимость между неудачами работы над центральным положительным образом, с одной стороны, и стилистикой фильма — с другой. «Деревня эпохи первых трех-четырех лет колхозного строительства, деревня, борющаяся за зажиточную жизнь, представляла собой самый благодарный фон для подлинной патетики и героики и как раз это у Эрмлера не вышло. Вот почему стилистика фильма колеблется от самого обнаженного натурализма (особенно сцена, когда Герасим Платонович инсценирует самоубийство Варвары, сцены с Егоркой, сцена с пельменями, сцена в бане), традиционного натурализма народнической литературы, до сцен, в которых деревня и борьба нового со старым в деревне осмыслены в плане аттракциона, эксцентрики» (стр. 34).

В «Великом гражданине», где основной положительный образ оказался хорошо намеченным и правильно воссозданным, стилистика фильма оказалась в полном соответствии с внутренним содержанием.

«Две черты резко подчеркнуты в образе Шахова—его определенность и та полнота жизнеощущения, которая сказывается в каждом его поступке и в каждом слове. Это—определенность характера большевика, характера, в котором нет расхождений между словом и делом, мыслью и чувством» (стр. 60).

В книге вполне правильно оценена работа авторов фильма по разоблачению врагов народа. «И Блейман, и Большинцов, и Эрмлер ясно понимали, что только при условии полного отказа от каких бы то ни было уже успевших сложиться... штампов и трафаретов они смогут добиться успеха в работе над характерами персонажей, представляющих смрадный и страшный мир убийц, вредителей, политических авантюристов, опустившихся и обреченных людей» (стр. 50).

Следует сказать, что часть книги, анализирующая лучшее произведение Эрмлера — «Великий гражданин», производит особенно хорошее впечатление. Коварскому удалось глубоко и серьезно вскрыть подлинное содержание превосходного фильма, набросать яркие, политически четкие характеристики основных персонажей.

Но читая книгу Н. Коварского, замечаешь неравноценность ее отдельных глав и частей. Например, о фильме «Дети бури» мы из книги Коварского не почерпаем ровно никаких сведений (о нем имеется на 3-й странице одно упоминание). О следующем фильме Эрмлера «Катька-бумажный ранет» говорится всего-навсего на одной странице, столько же о «Доме в сугробах». Это — минус книги. К созданию фильма «Великий гражданин Эрмлер пришел в результате долгих и мучительных поисков, которые не всегда можно ощутить в самих картинах, выпущенных режиссером.

Н. Коварскому удалось показать последовательность роста Эрмлера в его последних фильмах, например, от «Парижского сапожника» к «Обломку империи», от «Встречного» к «Крестьянам», от «Крестьян» к «Великому гражданину», но он не смог показать индивидуальный рост художника на фоне общего роста советской кинематографии.

Во многих случаях, особенно в рассмотрении ранних фильмов, автор избегает оценочных суждений. В его книге нет ни одного высказывания, какая из ранних картин Эрмлера удачна или неудачна, какая хороша или плоха.

Только в анализе «Крестьян» мы более или менее ощутимо замечаем эти недостатки и промахи.

На стр. 27 Н. Коварский поднял интересный вопрос о своеобразии фильма «Встречный», поставленного Ф. Эрмлером совместно с С. Юткевичем. «Фильм этот, — пишет Коварский,—очень непохож на фильмы Эрмлера». Однако, дочитав до конца книгу, читатель так и не узнает, чем же не похож этот фильм на другие.

В целом же небольшая монография Н. Коварского, несмотря на отдельные недостатки, нужная, своевременная и полезная книга, хорошо популяризирующая творческий опыт одного из замечательных режиссеров советского киноискусства.

И. АСТАХОВ

«Счастливейший человек на земле»

По премированному на конкурсе в Америке короткому рассказу известного писателя Альберта Мальтца «Счастливейший человек на земле» фирма «Метро-Голдвин - Майер» сняла короткометражный фильм (экранизация и постановка Дэвида Миллера).

По словам Дэвида Платта, рецензента нью-йоркской «Дейли Уоркер», до сих пор на экране не появлялось столь сильного отображения безработицы. Фильм полон горечи и иронии. «Счастливейший человек на земле»—первый опыт новой формы короткометражной картины. В нем участвуют только двое действующих лиц: артист Поль Келли (Джесс Фэльтон) и артист Виктор Киллиан (его шурин Том). Платт пишет, что даже хорошо знающие прежние работы этих актеров зрители никогда не забудут их игры в этом фильме.

Сюжет фильма вкратце таков. В поисках работы Джесс Фэльтон добирается от Канзас-Сити до нефтеносных областей Оклахомы. Его шурин Том работает здесь одним из управляющих нефтяной компании. Джесс слышал, что компания платит 600 долларов в месяц шоферу грузовика, перевозящему нитроглицерин. Большой силы полон диалог, в котором Том отговаривает Джесса браться за эту опаснейшую работу, при которой можно из-за малейшего пустяка взлететь на воздух.

Но Джесс больше не в состоянии оставаться безработным, видеть как умирают от истощения его жена и сын. Он добивается все же этой самой опасной в мире работы, последней работы в своей жизни. Уходя от Тома, Джесс говорит: «Я хочу сказать тебе, что я счастлив. Я думаю, что я — счастливейший человек на земле».

А через неделю-две он гибнет во время взрыва,— фирма не приняла никаких мер для охраны его жизни.

Захватывающий, полный простоты и силы рассказ Мальтца полностью передан в фильме, пользующемся большим успехом. Американская печать, однако, отмечает, что несмотря на это, сам Альберт Мальтц не может получить работу в киностолице — Голливуде.

«Табачная дорога»

Известный роман Эрскина Колдуэлла «Табачная дорога» несколько времени назад был инсценирован Джэком Кирклэндом, и пьеса с успехом шла в нью-йоркских театрах. По этой пьесе Нуннэлли Джонсон написал киносценарий, постановка которого осуществлена Джоном Фордом в киностудиях «Твентиэс Сенчюри-Фокс».

В фильме рассказана трагическая история вырождения бедной семьи, проживающей в одном из южных штатов.

Подобно другому популярному американскому фильму «Гроздья гнева», «Табачная дорога» является одним из очень немногочисленных голливудских фильмов, показывающих, что даже в плодороднейших и богатейших штатах безработные умирают от голода.

Рецензент «Дейли Уоркер» пишет, что на экране образы Джестера Лестера (арт. Чарли Грэйпуйн) и Ады Лестер (Элизабет Паттерсон) получились жизненнее, чем на сцене... Отмечая ряд противоречий нового фильма, рецензент считает, что при всех достоинствах «Табачная дорога» все же намного уступает «Гроздьям гнева».

О музыке в фильмах

(Анкета американской лиги композиторов)

Американская лига композиторов провела недавно среди американских кинозрителей анкету о требованиях, предъявляемых ими к музыке в фильмах. Анкета показала, что зрители хотят слушать в кино новую музыку, а не произведения классиков; что они более расположены к музыке, передающей настроения, чем к музыке синхронной с действием фильма; и, наконец, что они предпочитают музыку, появляющуюся в фильме время от времени, музыке, непрерывно сопровождающей весь фильм.

В ответ на вопрос анкеты: музыка каких фильмов вам наиболее нравится, большинство участников анкеты указало на три американских фильма: «Наш город», «О мышах и людях» и «Город», музыка к которым написана композитором Ароном Копленд. Затем идут фильмы «Река», «Борьба за жизнь» и «Урожай». Третье место заняли фильмы «Доносчик», «Почтовая карета», «Пигмалион», «Гроздья гнева» и «Длинен путь домой» (четыре из этих фильмов поставлены режиссером Джоном Форд). Высокую оценку в ответах участников анкеты получила кроме того музыка «Фантазии» Уолта Диснея и некоторых других его мультипликационных фильмов, а также музыка нескольких фильмов неамериканского производства — «Под крышами Парижа», «Жена пекаря».

Последний пункт анкеты предлагал назвать трех композиторов, чью музыку зрители желали бы почаще слышать в фильмах. В ответ назывались имена композиторов от Сибелиуса до Дюка Эллингтона, и от Шуберта и Чайковского до Марка Уорнау и Андре Костелянеца. Большинство высказалось, однако, за композиторов Арона Копленда, Марка Блицштейна, Виржила Томпсона, Прокофьева и Стравинского. Много голосов было подано также за Шостаковича, Курта Вейля, Пауля Боулеса, Давида Диамонда, Дугласа Моора, Роя Гарриса и Дариуса Мило.

Кадры из американского фильма «Буря на море», главную роль в котором исполняет известный киноактер Уоллес Бири

Режиссером Джоном Уэллесом в Америке поставлен новый фильм «Гражданин Кэйн». Уэллес играет в фильме главную роль.

Но выпуск фильма на экран задерживается кампанией, поднятой газетным магнатом США Херстом. Херст требует запрещения «Гражданина Кэйна»; по его мнению в фильме использованы факты его биографии, которым придано неблагоприятное для Херста освещение. Херст считает, что фильм выводит в неприглядном виде его личную жизнь. На деле «Гражданин Кэйн» разоблачает реакционную деятельность Херста, как газетного монополиста.

Слева: кадры из фильма «Гражданин Кэйн».

«Обычный средний город»

Кинофирма «Братья Уорнер» закончила съемку нового фильма в постановке Франка Капра «Встречайте Джона Доэ»; сценарий написан Робертом Рискином по книге «Мистер средний американец». Главные роли в фильме исполняют известные киноартисты Гарри Купер и Барбара Стэнуик.

В связи с выпуском картины на экран зрители одного американского городка выставили своеобразное требование: так как новый фильм повествует о «среднем американце», то премьера его должна состояться в «обычном среднем городе» («Миддльтаун»); типичным для США является городок Мунсия (штат Индиана) и жители считают его единственно подходящим местом для первого показа нового фильма.

Социологи Роберт и Элен Линд, рассказывает «Дэйли Уоркер», потратили полтора года на исследование жизни этого городка и опубликовали свои выводы в книге «Средний город» («Миддльтаун», 1928) признав, что Мунсия — типичный американский город.

***

Американская печать отмечает новый фильм «Гудзонов залив» «Твентиэс Сенчюри-Фокс». Сюжет фильма — история «Компании Гудзонова залива», роль руководителя которой играет Поль Муни.

***

Известный роман Джека Лондона «Морской волк» экранизируется фирмой «Братья Уорнер». Роль капитана исполняет Эдуард Робинзон. В фильме заняты также Джен Локхарэд, Барри Фитцгеральд и Ида Лупино.

***

«Дорога в Рио» называется новая комедия из южноамериканской жизни, которую выпускает «Твентиэс Сенчюри-Фокс».

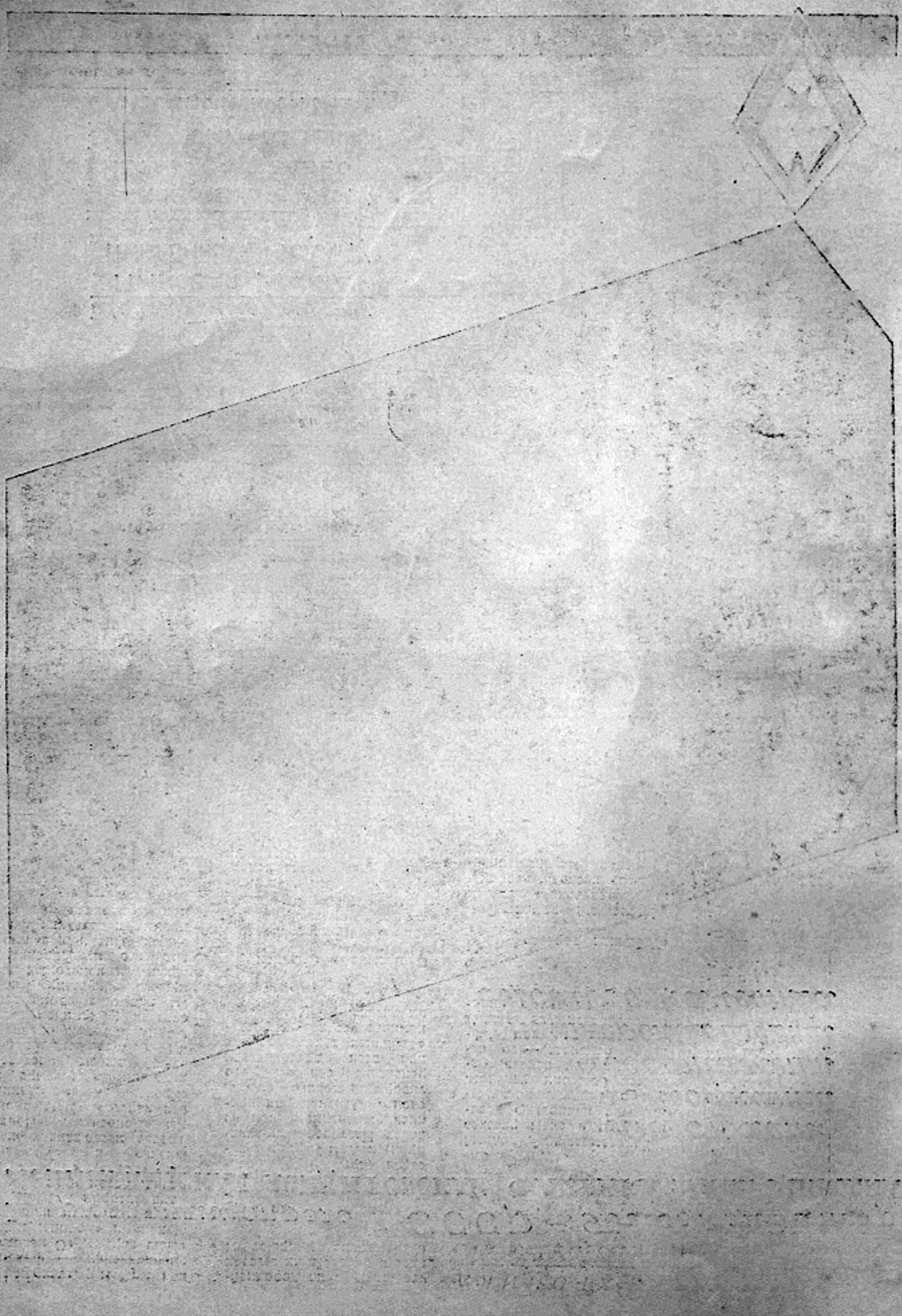
Артист Дон Амичи играет в ней двойную роль: актера американского ночного клуба и барона, роль которого во время его отлучек из города разыгрывает этот актер. Жену барона играет Алиса Фэй.

***

В Америке вышел заснятый в Голливуде фильм «Маленькие мужчины» по известной книге писательницы Луизы Олькотт. Печать отмечает, что в фильме осталось очень мало общего с одноименной книгой. Роль тети Джо играет Кэй Фрэнсис, главную мужскую роль — Джордж Банкрофт.

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: Астахов И. Б., Герасимов С. А., Довженко А. П., Каплер А. Я., Козинцев Г. М., Митлин А. Я. (отв. редактор), Ромм М. И., Трауберг И. З., Эйзенштейн С. М., Юткевич С. И.

РЕДАКЦИЯ:
Москва, Кузнецкий мост, 4.
Телефон К-0-51-80



12373 V

Шесть рублей

Наркомпищепром СССР Главкондитер

Ленинградская кондитерская фабрика имени Микояна

39

выпускает:
разнообразный
ассортимент
кондитерских изделий
высшего качества

Шоколадные конфеты
„Пиковая дама"
„Пингвины" „Руслан"
Карамель:
„Раковые шейки"
„Петергоф" „Север"
Ирис: фруктовый,
сливочный, крем-брюле

Требуйте во всех магазинах

Ленинград
Кондит. ф-ка им. Микояна